



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die gotische Ausstattung der Propsteipfarrkirche
Maria Saal“

Verfasserin

Doris Rosmarie Hassler

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Betreuerin:

A 315

Kunstgeschichte

Ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel

Danksagung

Ein besonderer Dank ergeht an Frau Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel, deren persönliches Engagement mich bereits während des Studiums und schließlich beim Verfassen meiner Diplomarbeit stets motiviert hat. Ihre zuverlässige Betreuung und ihre konstruktiven Hilfestellungen haben maßgeblich zum Gelingen meiner Arbeit beigetragen.

Ich danke meiner Familie, meinem Vater und meinen Großeltern, dass sie mich während meiner Ausbildung stets unterstützt und mir so mein Studium ermöglicht haben. Besonders danke ich meiner Mutter für ihr Interesse an meinem Forschungsthema, für die spannenden Diskussionen und ihre wertvollen Beiträge, die mir in meiner Arbeit als Anregung dienten. Melanie und Fernando danke ich für ihr Verständnis, ihre Fürsorge und die Unterstützung im Studium sowie im täglichen Leben.

Ein weiterer Dank ergeht an alle Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der Pfarre Maria Saal, vor allem an Kanonikus Mag. Josef-Klaus Donko, Marianne Jordan und Elisabeth Penker. Sie haben mir Türen und Tore der Kirche jederzeit geöffnet und so meine Forschungsarbeit vor Ort unterstützt und ermöglicht. Ich danke auch Bettina für die gemeinsame Diplomarbeitszeit und die zahlreichen Fachdiskurse über die Kirche Maria Saal.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
1. Die Architektur Maria Saals	2
1.1 Die Baugeschichte und die mittelalterlichen Bauphasen Maria Saals	6
1.2 Umgestaltungen und nachmittelalterliche Veränderungen der Architektur	8
1.3 Zusammenfassende Ergebnisse zur Architektur Maria Saals	9
2. Die gotische Ausstattung Maria Saals	11
2.1 Der Lettner im mittelalterlichen Kirchenraum.....	14
2.1.1 Versuch einer Rekonstruktion der Lettnerzone in Maria Saal.....	16
2.2 Das Langhaus, die Kapellen und Altäre in Maria Saal.....	21
2.3 Der Chor- oder Klerikerbereich.....	25
2.4 Der Kreuzaltar und der Altar im Chorraum.....	26
2.4.1 Erklärung der Identifikationsproblematik des Kreuzaltares.....	26
2.4.2 Erklärung der Identifikationsproblematik des Altars im Chorraum	28
2.4.3 Variante A: Der Arndorfer Altar als Altar der Dreifaltigkeitsbruderschaft und das Einhornrelief als Flügel des Altares im Chorraum, die verschollene Pietà als Predellenfigur im Kreuzaltar	30
2.4.4 Variante B: Der Arndorfer Altar als Altar im Chorraum und das Einhornrelief als Schreintafel des Kreuzaltares.....	31
2.4.5 Zusammenfassung und Auswertung der Ergebnisse	32
2.5 Die Ausstattung des Karners.....	34
2.6 Die erste Ausstattungsphase – die Gotik (1521).....	34
3. Die nachmittelalterlichen Ausstattungsphasen Maria Saals	35
3.1 Die zweite Ausstattungsphase – die Gegenreformation (n. 1521 – 1669).....	36
3.1.1 Der Abbruch des Lettners, der neue Gnadenaltar von 1646/47 und der Altar der Sachskapelle zwischen 1643 und 1688.....	39
3.2 Die dritte Ausstattungsphase – die Barockisierung (1669 – 1787)	41
3.2.1 Die erhaltenen gotischen Fragmente im barocken Kirchenraum	44

3.3	Die vierte Ausstattungsphase – die Regotisierung (1884 – 1937)	47
3.3.1	Denkmalpflege und Umgang mit Kulturgut im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert in Maria Saal.....	50
4.	Zusammenfassung	51
5.	Katalog der gotischen Ausstattung Maria Saals	53
	Wandmalereien	57
	Glasmalereien.....	79
	Altäre und polychrome Skulpturen.....	83
	Schnitz- und Steinreliefs	99
	Grabplatten und Epitaphien	109
	Sonstige Ausstattungsstücke aus Holz, Stein und Metall.....	121
6.	Bibliographie	130
7.	Abbildungsnachweis	140
8.	Abbildungen	142
9.	Anhang	178
	Zusammenfassung/Abstract	178
	Lebenslauf	179

Einleitung

Die Kirche Maria Saal kann erstmals im 8. Jahrhundert urkundlich erfasst werden, als Bischof Modestus nach Kärnten gesandt und Maria Saal Ausgangspunkt der zweiten Christianisierung Kärntens wurde. Für das 12. Jahrhundert ist ein Kollegiatstift in Maria Saal belegt, was darauf schließen lässt, dass zur damaligen Zeit bereits ein Kirchenbau bestanden hat. Die heutige Kirche stammt allerdings aus der gotischen Periode: Zu Beginn des 15. Jahrhunderts wurde ein Neubau begonnen und im Zuge dessen – da in den siebziger und achtziger Jahren auch Maria Saal durch die Türken- und Ungarnbelagerungen bedroht war – auch die Wehranlagen rund um die Kirche errichtet. Die Propsteipfarrkirche Maria Saal (Abb. 1) weist eine dreischiffige Anlage mit Westturmpaar auf, wobei bereits im Grundriss der unterschiedliche Aufbau von Nord- und Südturm, sowie das Vortreten des Südturms vor die Westfassade deutlich werden (Abb. 2). Die drei Schiffe münden im Osten in einen gleichfluchtenden Dreiapsidenchor. Die Kirche besitzt ein nicht vortretendes, im Grundriss nicht erkennbares Querhaus. Das Mittelschiff ist doppelt so breit wie je ein Seitenschiff, was dem Typus einer basilikalen Anlage entspricht. Bei der Propsteipfarrkirche Maria Saal handelt es sich allerdings um den Typus der Staffelhalle, welche zwar wie eine Basilika ein im Verhältnis zu den Seitenschiffen erhöhtes Mittelschiff aufweist, aber im Unterschied zur Basilika keine eigene Beleuchtung des Mittelschiffs besitzt. In Maria Saal ist eine Krypta vorhanden, deren Belüftungsöffnung an der Nordfassade erkennbar ist (Abb. 17). Die Kirche weist ein West- und Nordportal sowie ein Südportal, das heute als Haupteingangportal genutzt wird, auf. Außerdem kann die Kirche durch die Sakristei sowie über ein Treppentürmchen neben dem Hauptportal betreten werden. Im Inneren werden Querhaus und Langhaus durch Scheidbögen, im Mittelschiff durch den Triumphbogen mit der Darstellung des Jüngsten Gerichts getrennt. Das letzte Joch des Langhauses und das Querhaus sind durch zwei Stufen, der Mittelchor danach nochmals um vier Stufen erhöht. Der gesamte Innenraum ist mit verschiedenen Netzrippenfigurationen gewölbt.¹ Innerhalb der Wehrmauern befinden sich südlich der Kirche eine gotische Lichtsäule und ein romanischer, in der Gotik umgebauter Karner (Abb. 3 und Abb. 4).

Vor einer Auseinandersetzung mit der gotischen Ausstattung Maria Saals soll sich die Arbeit der Baugeschichte der Kirche widmen: Die vorgestellten Bauphasen verstehen sich als eine Zusammenfassung der Forschungsergebnisse Ernsts, die sich in ihrer Dissertation 1994 schwerpunktmäßig mit der Baugeschichte Maria Saals beschäftigte. Als ergänzender Beitrag zur Architektur wird in dieser Arbeit eine graphische Darstellung der von Ernst rekonstruierten Bauphasen geliefert werden. Im Folgenden soll sich die Arbeit der gotischen Ausstattung der Kirche widmen. Die gesamte, erfassbare gotische Ausstattung Maria Saals mit allen erhaltenen und schriftlich überlieferten Kapellen, Altären und Wandmalereien soll zusammengestellt werden, um in Folge zu einer Vorstellung der Organisation des mittelalterlichen Kirchenraums zu gelangen. In diesem Zusammenhang soll sich die Arbeit weiter

¹ Genauere und ausführlichere Beschreibungen der Bauformen finden sich bei Ernst, die sich vor allem im Kapitel 4 ihrer Dissertation der Baubeschreibung und dem Stil der Detailformen an Außenbau und im Innenraum widmet. Ernst 1994, S. 47-121.

auf zwei Forschungsschwerpunkte – nämlich die Rekonstruktion des Maria Saaler Lettners und die Identifikation des mittelalterlichen Kreuz- und „Hochaltares“ – konzentrieren. Der anschließende Versuch, nachmittelalterliche Ausstattungsphasen in Maria Saal zu rekonstruieren, soll zum Ziel haben, die Geschichte der gotischen Ausstattungsstücke über die Jahrhunderte zu verfolgen, dabei Umstellungen und Ersetzungen von Objekten nachvollziehbar zu machen und schlussendlich Verständnis für die Entwicklung des heutigen Kirchenraums zu schaffen. Abschließend soll ein Katalogteil einen Überblick über alle heute in Maria Saal vorhandenen gotischen Ausstattungsstücke liefern.

1. Die Architektur Maria Saals

Von Interesse der Forschung war seit jeher die bis heute in Ermangelung systematischer Grabungen vergeblich gebliebene Suche nach Resten eines Vorgängerbaus, der im 12. Jahrhundert auf Grund des damals nachweislich bestehenden Kollegiatskapitels existiert haben dürfte. Weiteres Interesse galt vor allem der Baugeschichte und der Bauphasen Maria Saals, der Frage nach der zeitlichen Stellung von Nord- und Südturm sowie der öfters erwähnten Beziehung zur Architektur des Gurker Doms. Schließlich war auch die Funktion des Karners immer wieder Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen.

Diözesanarchitekt *Petschnig* setzte sich 1867 mit der Architektur und Ausstattung Maria Saals auseinander. Seine Arbeit wurde in den „Mittheilungen der K.K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale“ veröffentlicht und beinhaltet Angaben zur Geschichte Maria Saals, zur Befestigungsanlage und zum Baubestand, sowie Abbildungen einiger Details der Architektur und Ausstattung. *Petschnig* erkannte bereits, dass der Bau aus dem 15. Jahrhundert stammt, ordnete die zwei Westtürme allerdings der romanischen Periode zu und datierte sie in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts.² Chor und Querhaus der Kirche wurden seiner Meinung nach als erstes gebaut, zuletzt wurden die Gewölbe unter der Westempore ausgeführt.³ Außerdem bemerkte *Petschnig* die rechteckigen Fenster des Mittelschiffs, die, wie er richtig erkannte, in den Dachboden führen und dem Raum nicht zur Belichtung dienen, seiner Meinung nach aber zu einer Auflockerung der Wandfläche führen und in der rechteckigen Form öfters in Profanbauten vorkommen (Abb. 5).⁴ Der Kerner war für *Petschnig* romanischen Ursprungs und wurde im 15. Jahrhundert ausgebaut und erweitert. Er bemerkte außerdem das zur damaligen Zeit noch nicht abgenommene Michaelsfresko (Kat. 8) im Dachboden und sprach es ebenfalls der romanischen Periode zu.⁵ *Schnerich* widmete sich 1929 einer allgemeinen Beschreibung der Kirche sowie der Maria Saaler Umgebung und Geschichte, erwähnte die zur damaligen Zeit vorhandenen Ausstattungsstücke und die ab den 1880er Jahren neu aufgedeckten gotischen Fresken. In seinen Ausführungen über die Architektur ging *Schnerich* zwar nicht in die Tiefe, strich aber

² *Petschnig* 1867, S. 17.

³ *Petschnig* 1867, S. 20.

⁴ *Petschnig* 1867, S. 21.

⁵ *Petschnig* 1867, S. 24.

vor allem die für ihn ungewöhnlichen Elemente des Kirchenbaus hervor: Er bezeichnete Maria Saal als „dreischiffige Basilika“, deren Mittelschiff allerdings nicht hoch genug für eine eigene Beleuchtung gebaut wurde und beschrieb somit indirekt den in Maria Saal vorhandenen Typus der Staffelhalle.⁶ Er erwähnte die unsymmetrischen Türme der Westfassade und vermutete, dass die Schallöffnungen des Südturms, und damit der Südturm selbst, wohl um 1200 zu datieren sind und die Doppelsäulchen dieser Öffnungen von einem Vierungsturm eines Vorgängerbaus stammen könnten (Abb. 6).⁷ Auf eine Planänderung führte er den östlichsten, statisch funktionslosen Strebepfeiler der Nordwand (Abb. 17) zurück: Das Querhaus hätte laut Schnerich ursprünglich breiter gebaut werden sollen, den Bau eines nicht vortretenden Querhauses stellte er davon abgesehen in Beziehung zu Gurk.⁸ Weiters führte er den – ihm unverständlicherweise vorhandenen – niedrigen Bogen zwischen Lang- und Querhaus an und bezeichnete auch die „Halle unter dem Musikchor“ als unregelmäßig (Abb. 2).⁹ Bei der Beurteilung des Karners bezog sich Schnerich auf eine, auf Grund des verfrühten Todes des Verfassers unvollendet gebliebene, Dissertation Hermann Meiers.¹⁰ Meier hätte in seiner Arbeit nachgewiesen, dass der Karner ursprünglich dem Heiligen Johannes dem Täufer geweiht war und der Bau somit wohl die Funktion eines Baptisteriums erfüllt hätte (Abb. 3).¹¹ Bedauernswerterweise fehlt in der Angabe Schnerichs, wie auch Ernst bemerkte, eine Beweisführung, wodurch eine Nachvollziehbarkeit der These leider nicht ermöglicht wird.¹² Wutte wertete bereits 1930 in einem Artikel in der Zeitschrift „Carinthia“ Archivmaterial aus und lieferte dadurch einige wichtige Informationen bezüglich der Baugeschichte und der Kapellen und Altäre in Maria Saal:¹³ Er nannte die Stiftungen des Chorfreskos und der Sachskapelle sowie den Altar St. Stephan der Steinmetzbruderschaft, erwähnte den von Apollonia Schweinshaupt gestifteten Grabstein ihres Gatten Peter Schweinshaupt (Kat. 24) und listete einen kurzen Stammbaum einiger Stifter in Maria Saal auf. Außerdem erwähnte er den Bau der Oratorien 1645 und den Brand 1699. Die nachfolgende Forschung konnte sich bereits an seiner Arbeit orientieren. Auch Ginhart beschäftigte sich 1933 überblicksartig mit Maria Saal, präzierte aber durch die Vorarbeit Wuttes bereits einige Daten bezüglich der Baugeschichte: Wie Schnerich bezeichnete Ginhart Maria Saal als dreischiffige Basilika, erwähnte das nicht vortretende Querhaus und fügte auch hinzu, dass Chor und Querschiff vor 1435 fertig gestellt wurden.¹⁴ 1459 sah Ginhart wie Wutte den Bau im Wesentlichen vollendet und erwähnte die Stiftung einer an das Südschiff angebauten gotischen und barock veränderten Kapelle im selben

⁶ Schnerich 1929, S. 12 und S. 21.

⁷ Schnerich 1929, S. 6, S. 12 und S. 21.

⁸ Schnerich 1929, S. 7, S. 12 und S. 21.

⁹ Schnerich 1929, S. 14 und S. 21.

¹⁰ Schnerich 1929, S. 24.

¹¹ Schnerich 1929, S. 6.

¹² Schnerich 1929, S. 6 und Ernst 1994, S. 207.

¹³ Die folgenden Informationen beziehen sich auf Wutte 1930, S. 175-180.

¹⁴ Ginhart 1932, S. 31 und S. 34. Als terminus ante versteht sich das am Fresko der Chornordwand angebrachte Datum 1435.

Jahr.¹⁵ Außerdem ordnete er die Umgestaltung der Türme zu ihrem heutigen Erscheinungsbild zeitlich nach dem Brand 1669 ein.¹⁶ Der Karner wurde laut Ginhart bereits 1416 erwähnt und erfüllte seiner Meinung nach sowohl die Funktion eines Beinhauses als auch eines Wehrturms.¹⁷ Ginhart erklärte weiter, dass sich im Rundbau ursprünglich ein Mittelpfeiler mit einem Ringtonnengewölbe befunden hatte, wobei der Pfeiler 1751 abgetragen wurde. Den Ausbau des Karners mit dem Arkadenumgang und auch das Sternrippengewölbe im Obergeschoss datierte Ginhart um 1500.¹⁸ Schließlich erwähnte er auch einen zweigeschossigen Anbau westlich am Karner, in dessen Untergeschoss sich ursprünglich eine ehemalige gotische Johanneskapelle mit 5/8-Chorschluss befunden haben soll.¹⁹ Auch *Hartwagner* verwies 1957 wie Schnerich und Ginhart bezüglich der Doppelturmfassade und des nicht vortretenden Querhauses auf die Ähnlichkeit zu Gurk.²⁰ Außerdem betonte er den Wehrcharakter der Architektur sowie der gesamten Anlage. Er erkannte, dass die „Hochgadenfenster“ (Abb. 5) in den Dachstuhl führen, weshalb sie dem Mittelschiff keine Beleuchtung verleihen können, verzichtete aber auf eine Erklärung dieser schließlich funktionslosen Fensteröffnungen.²¹ Weiters verwies er auf den eher düsteren Gesamteindruck des Innenraums durch die wenigen Fenster der Nordwand und die das Fensterlicht größtenteils ausschließenden Kapellenanbauten der Südwand.²² Bezüglich des Karners erwägte Hartwagner erneut die Funktion eines seiner Meinung nach vielleicht sogar karolingischen Baptisteriums und zog ein ursprüngliches Johannespatrozinium in Betracht, welches später auf den Kapellenanbau im Westen des Karners übergegangen wäre.²³ Er vermutete außerdem, dass der Karner als Beinhaus und Wehrturm in der Zeit der Türkenunruhen in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts gedient hatte.²⁴

Ernst sind im Rahmen ihrer Dissertation 1994 eine intensive Auseinandersetzung mit dem Baubestand Maria Saals und mit Hilfe eines Steinmetzzeichenbefunds und der Miteinbeziehung datierter Fresken neue Erkenntnisse bezüglich der Baugeschichte zu verdanken.²⁵ Schwerpunkt ihrer Arbeit war die Architektur, des Weiteren beschäftigte sich Ernst unter anderem auch mit der Erklärung geschichtlicher Hintergründe, der Vorstellung von für Maria Saal relevanten Stifterfamilien und Stiftungen, sowie der Aufarbeitung von Archivmaterialien. Die Vorstellung der Baugeschichte und Bauphasen Maria Saals in der vorliegenden Arbeit wird hauptsächlich auf den Erkenntnissen Ernsts basieren. *Deuer* betonte 2007 die „retrospektiven Züge“ der Maria Saaler Architektur und sah diese abermals als Anspielung auf den

¹⁵ Wutte 1930, S. 176 und Ginhart 1932, S. 31 und S. 34. Bei der 1459 gestifteten Kapelle handelt es sich um die östlichere der beiden Kapellenanbauten des Südschiffes, eine Stiftung der Barbara Mordax. Wutte 1930, S. 177-178 und Ernst 1994, S. 30.

¹⁶ Ginhart 1932, S. 31.

¹⁷ Ginhart 1932, S. 31 und S. 32.

¹⁸ Ginhart 1932, S. 32 und S. 33.

¹⁹ Ginhart 1932, S. 34.

²⁰ Hartwagner 1957, S. 46.

²¹ Ginhart 1932, S. 46.

²² Hartwagner 1957, S. 46.

²³ Hartwagner 1957, S. 151.

²⁴ Hartwagner 1957, S. 151.

²⁵ Ernst 1994, S. 121-124. Bei Ernst finden sich außerdem auch weiterführende Literaturangaben zur Funktion des Karners. Ernst 1994, S. 207-208.

Gurker Dom (Abb. 8 und Abb. 9).²⁶ Zu diesen altertümlichen Elementen zählte Deuer das Westturmpaar, den basilikalen Querschnitt, das nicht vortretende Querhaus, sowie die Schalllöcher des Südturms und nicht zuletzt das polychrome Steinrelief des Salvator Mundi im Tympanonfeld des Südportals (Abb. 7).²⁷ Wie auch Hartwagner bemerkte Deuer die vorhandenen Obergadenfenster des Mittelschiffs, erläuterte aber lediglich, dass diese bald durch das Satteldach funktionslos geworden waren. Die erste Kirche des 8. Jahrhunderts könnte laut Deuer ein einfacher Rechtecksaal, eventuell mit halbrunder Ostapsis gewesen sein.²⁸ Möglicherweise könnte um die Wende zum ersten Jahrtausend bereits eine dreischiffige Anlage vorhanden gewesen sein, im 12. Jahrhundert vermutete Deuer aber jedenfalls einen Neu- oder Umbau zu einer querschifflosen, dreischiffigen Pfeilerbasilika mit gleichflüchtigem Dreiapsidenchor und Westturmpaar, wobei Deuer ähnlich Schnerich annahm, dass die heutigen Säulen der Schalllöcher am Südturm von diesem Vorgängerbau übernommen und zweitverwendet worden sind.²⁹ Die Angaben zum Neubau ab 1414 und den folgenden Bauphasen übernahm Deuer aus den Erkenntnissen Ernsts.³⁰ Der Karner dürfte laut Deuer aus dem 12. oder 13. Jahrhundert stammen und seiner Meinung nach dem Heiligen Michael als Seelenwäger geweiht gewesen sein, was ein abgenommenes Fresko des Heiligen vermuten lässt.³¹ Die Funktion des Karners sah Deuer als Ort der Nachbestattung von Gebeinen im Untergeschoss und bestimmte das Obergeschoss als Raum für Totenmessen. Wie Ginhart datierte Deuer den Ausbau des Karners um 1500 und erwähnte, dass die Erweiterung um einen Rundgang wohl auf stattfindende Prozessionen schließen lässt, weiters, dass der Bau seit 1616 der Heiligen Katharina geweiht war und 1751 ein Heiliges Grab eingebaut wurde.³² Die westlich angrenzende Kapelle, die heute als Aufbahrungshalle benutzt wird, wurde laut Deuer auch um 1500 und im Zuge der Befestigung der Anlage erbaut.³³ Eine kürzlich beendete Diplomarbeit *Unterbergers* am Institut für Konservierung-Restaurierung an der Universität für Angewandte Kunst in Wien beschäftigte sich mit der technologischen Untersuchung, der Beurteilung des Erhaltungszustandes der Fassade Maria Saals, sowie der Erarbeitung eines Konservierungs- und Restaurierungskonzepts.³⁴ Basierend auf den Ergebnissen und der Arbeit Unterbergers wird das erarbeitete Konzept in den kommenden Jahren auf die Konservierung und Restaurierung der gesamten Außenfassade Maria Saals angewandt werden.

Im Folgenden soll nun die von Ernst erarbeitete Baugeschichte Maria Saals vorgestellt und erläutert werden. Das Ziel der hier erfolgenden Aufarbeitung soll eine Zusammenfassung der Ergebnisse Ernsts, sowie eine dem leichteren Verständnis dienende graphische Umsetzung der rekonstruierten Bauphasen sein (Abb. 12).

²⁶ Deuer 2007, S. 391.

²⁷ Deuer 2007, S. 394.

²⁸ Deuer 2007, S. 393.

²⁹ Deuer 2007, S. 393.

³⁰ Deuer 2007, S. 393-395.

³¹ Deuer 2007, S. 396.

³² Deuer 2007, S. 396-397.

³³ Deuer 2007, S. 397.

³⁴ Unterberger 2011.

1.1 Die Baugeschichte und die mittelalterlichen Bauphasen Maria Saals

Wie bereits erwähnt, rekonstruierte Ernst die Bauetappen Maria Saals auf Grund des Steinmetzzeichenbefunds und der Miteinbeziehung datierter Fresken sowie urkundlich erwähnten Stiftungen.³⁵ Vorausgeschickt werden muss zum besseren Verständnis die Annahme Ernsts, dass erstens das heutige Querhaus und der Chor nicht aus derselben Bauphase stammen, sondern das Querhaus älter ist, und zweitens, dass der östlichste Strebepfeiler des nördlichen Langhauses in eine noch frühere Bauphase als das Querhaus selbst einzuordnen ist. Ersteres begründete Ernst durch die unterschiedliche Mauertechnik von Chor und Querhaus, zweiteres durch die Funktionslosigkeit des östlichsten Strebepfeilers.³⁶

Ernst ging von einem romanischen Vorgängerbau aus und nahm für diesen Bau des 12. Jahrhunderts, wie Deuer, eine Basilika ohne Querhaus an.³⁷ Deuer bezeichnete die „*querschifflose, dreischiffige Pfeilerbasilika mit gleichflüchtigem Dreiapsidenchor und monumentalem Westturmpaar*“ als „*Normtyp*“ eines Kollegiatstifts des 12. Jahrhunderts und nannte als Vergleichsbeispiele Seckau (Abb. 10) und St. Bartlmä in Friesach (Abb. 11).³⁸ Ernst rekonstruierte auf Grund des heute noch vorhandenen, aber funktionslosen östlichsten Strebepfeilers am nördlichen Langhaus den Plan eines Querhauseinbaues, der zwar begonnen, aber nicht fertiggestellt wurde. Bei dieser Umbauplanung sollten die Mauern des Seitenschiffes erhöht werden, um dem Bau des 12. Jahrhunderts ein Querhaus einzubauen, wofür jener Strebepfeiler angestellt wurde.³⁹ Anschließend erfolgte, vielleicht noch im 14. Jahrhundert, abermals eine Planänderung und man entschied sich für den kompletten Neubau des Querhauses.⁴⁰ Für die zeitliche Einordnung des Querhaus-Neubaus ins 14. Jahrhundert spricht laut Ernst das heute an der Südwand noch vermauert erhalten gebliebene Fenster, das in seinen Maßwerkformen stilistisch eher ins 14. als ins 15. Jahrhundert zu datieren wäre (Abb. 13).⁴¹

Im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts, Ernst schlug als Baubeginn das Jahr 1414 vor, wurde der Chor Neubau begonnen und bis 1435 waren sowohl Chormauern, Chorwölbung und Querhauswölbung

³⁵ Ausführlichere Informationen über die Baugeschichte und den Steinmetzbefund finden sich bei Ernst für die Bauphasen der Ostpartie – Chor und Querhaus – in den Kapiteln 4.3.2.2 und 4.3.3. Ernst 1994, S. 80-84. Für die Baugeschichte ab der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts finden sich Ausführungen im Kapitel 4.3.8 und 4.3.8.1. Ernst 1994, S. 113-119.

³⁶ Ernst 1994, S. 82. Dazu zu bemerken ist allerdings, dass zwischen Querhaus und Chor keine Baufuge vorhanden ist. Folglich könnten Querhaus und Chor doch aus einer Bauphase stammen, wobei vielleicht mit dem Querhaus begonnen wurde. Laut mündlicher Aussage von Mag. Unterberger unterscheidet sich die Mauertechnik von Chor und Querhaus außerdem nicht wesentlich. Im Folgenden sollen trotzdem, mit erwähnten Vorbehalten, die Ergebnisse Ernsts vorgestellt werden, da eine erneute, umfassende Auseinandersetzung mit der Baugeschichte nicht Thema dieser Arbeit ist. Auch eine im Dachgeschoss aufgefundene bauliche Situation – die funktionslosen Obergadenfenster im Mittelschiffgewölbe in Kombination mit einer vorhandenen Dachschräge am Südturm, die darauf hindeuten könnte, dass ursprünglich eine basilikale Anlage geplant war – kann im Rahmen dieser Arbeit nicht genauer untersucht werden.

³⁷ Ernst 1994, S. 82.

³⁸ Deuer 2007, S. 393.

³⁹ Ernst 1994, S. 82-83.

⁴⁰ Ernst 1994, S. 83.

⁴¹ Ernst 1994, S. 53 und S. 83.

fertiggestellt.⁴² Das Datum 1435 ist durch die Datierung am Fresko der Chornordwand als terminus ante für die Fertigstellung des Chores zu verstehen. Der Steinmetzzeichenbefund bestätigte außerdem die Gleichzeitigkeit von Chor- und Querhauswölbung.⁴³ Ernst schrieb diesen Bauvorgang der „Älteren Werkstatt“ des ersten Drittels des 15. Jahrhunderts zu.⁴⁴ Zur Zeit des Chor Neubaus ist der Karner erstmals durch eine Stiftung von 1416 urkundlich fassbar.⁴⁵ Bei dem damaligen Karner handelte es sich um einen zweigeschossigen Rundbau mit zentraler Mittelstütze und Ringtonnengewölbe, der obere Kapellenraum, in dem sich das Fresko des Heiligen Michael als Seelenwäger (Kat. 8) befand, war flach gedeckt.⁴⁶ In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, ab 1451, begann die „Jüngere Werkstatt“, die aus zwei Mannschaften bestand, mit dem Bau des Langhauses, das bis 1459 zu großen Teilen fertiggestellt worden sein dürfte.⁴⁷ Der Südturm dürfte, laut Ernst, auf Grund der stilistischen Details und des Steinmetzzeichenbefunds um 1450, vor dem Langhaus gebaut worden sein.⁴⁸ Ab den 60er Jahren erfolgte die Einwölbung des nördlichen Seitenschiffs und des Nordturm-Obergeschosses.⁴⁹ In den 70er Jahren vermutete Ernst eine Stagnation des Kirchenbaus und dafür einen Ausbau der Befestigungsanlagen auf Grund der andauernden Kriegsunruhen.⁵⁰ In den 80er Jahren soll schließlich, nach eventuellen Reparaturarbeiten der Kriegsschäden, die Fertigstellung des Langhausinneren erfolgt sein und die Gewölbe des südlichen Seitenschiffs, der westlichen Vorhalle und des Südturm-Erdgeschoss eingezogen worden sein.⁵¹ Als

⁴² Ernst 1994, S. 83-84. Das Datum 1414 bezieht sich auf die Einsetzung des Herzogs Ernst des Eisernen, der in der Kirche Maria Saal den Segen des Bischofs von Gurk erhielt und einen, anlässlich dieses Ereignisses erfolgten, Neubau vermuten lässt. Zum Datum 1414 siehe Hermann 1860, S. 159, zitiert nach Ernst 1994, S. 84.

⁴³ Ernst 1994, S. 83.

⁴⁴ Ernst 1994, S. 83-84. Der Bauabschnitt selbst wird durch eine Baunaht zwischen Ostpartie (Chor inklusive Querhaus) und Langhaus gekennzeichnet. Ernst 1994, S. 84.

⁴⁵ Wutte 1930, S. 177, Anm. 8 und Ernst 1994, S. 203.

⁴⁶ Ernst 1994, 204-205. Auf Grund der ursprünglichen Position des Freskos kann die flache Verdachung rekonstruiert werden.

⁴⁷ 1451 stiftete Barbara Sachs die Sachskapelle im nördlichen Seitenschiff. Kärntner Landesarchiv, Urkunden, Nr. C2028, 1451/Feb./24, zitiert nach Ernst 1994, S. 28-29 und S. 223, Anm. 6. Der Baubefund spricht für die gleichzeitige Errichtung von Sachskapelle und nördlichem Seitenschiff. Ernst 1994, S. 122. Mannschaft I und Mannschaft II arbeiteten zeitgleich, wobei Mannschaft I im nördlichen Teil des Baus nachgewiesen werden kann und an der äußeren nördlichen Langhausmauer, den nördlichen Langhausarkaden, der Wandstützen im nördlichen Seitenschiff, der Gewölbe im nördlichen Seitenschiff und der Gewölbe im Nordturm-Obergeschoss gearbeitet hatte. Nach Abschluss dieser Einwölbungsarbeiten der 60er Jahre dürfte Mannschaft I den Bau verlassen haben. Ernst 1994, S. 115 und S. 117. Mannschaft II war für den südlichen Bauteil verantwortlich und errichtete die südlichen Langhausstützen und die Wandvorlagen im südlichen Seitenschiff, sowie die Gewölbe im südlichen Seitenschiff, im Turmzwischenraum, im Südturm-Erdgeschoss und schließlich die Gewölbe im Mittelschiff. Ernst 1994, S. 115. 1459 kann die Mordax-Kapelle urkundlich gefasst werden. Wutte 1930, S. 177 und Ernst 1994, S. 30 und S. 122. Die Benützbarkeit der Sachskapelle kann durch die Stiftung eines ewigen Lichts und der Erwähnung des Altars in der Sachskapelle angenommen werden. Kärntner Landesarchiv, Urkunden, Nr. 2016, 1459/Juli/20, zitiert nach Ernst 1994, S. 29-30 und S. 223, Anm. 10. Außerdem ist das Datum 1464 als terminus ante für die Sakristei zu verstehen, da in der aus diesem Jahr stammenden Gründungsurkunde der Steinmetzbruderschaft die Sakristei erwähnt wird. Pagitz 1963, S. 20 und Ernst 1994, S. 35-36 und S. 122.

⁴⁸ Ernst 1994, S. 67-68. Aus den Erklärungen Ernsts geht nicht genau hervor, ob sie den Südturm der „älteren“ oder der „jüngeren“ Werkstatt zuschreibt.

⁴⁹ Ernst 1994, S. 122. Aus technischen Gründen begann man laut Ernst mit der Einwölbung der Seitenschiffe, der Beginn der Einwölbungsarbeiten im nördlichen Seitenschiff kann durch den Steinmetzzeichenbefund bestätigt werden.

⁵⁰ Ernst 1994, S. 123.

⁵¹ Ernst 1994, S. 123.

letztes wurden vor 1490 die Gewölbe des Mittelschiffs eingezogen und wahrscheinlich die Sakristeiräume fertiggestellt, wobei bis dahin, laut Ernst, ein Meister, der wohl vierzig Jahre tätig gewesen war, den Bau geleitet hatte.⁵² Zu dieser Zeit, ab circa 1490, beziehungsweise um 1500, wurde auch der Rundbau des Karners um den Arkadenumgang erweitert und das Sternrippengewölbe in der Kapelle im Obergeschoss eingezogen, wodurch das Michaelsfresko teilweise zerstört wurde.⁵³ Nach Fertigstellung des Baus erfolgten noch Umgestaltungen der westlichen Mittelschiffjoche über der Westempore durch Bogenrippengewölbe, die wahrscheinlich ein neuer Meister leitete.⁵⁴ Von Unterberger wurde im Rahmen ihrer Diplomarbeit außerdem ein wahrscheinlich bauzeitlicher Außenputz mit gelblichem Anstrich und schwarzen Fugenstrichen befundet, der allerdings nur partiell aufgetragen wurde und offenbar als optischer Ausgleichsputz zur Vereinheitlichung der Fassade diente.⁵⁵

1.2 Umgestaltungen und nachmittelalterliche Veränderungen der Architektur

Nachdem die Baugeschichte und die Bauphasen – basierend auf den Ergebnissen Ernsts – vorgestellt wurden, sollen an dieser Stelle noch die von Ernst erarbeiteten nachmittelalterlichen Umgestaltungen der Architektur sowie einige ergänzende Erkenntnisse zum Baubestand hinzugefügt werden: 1643 wurde die Empore im Nordschiff abgetragen, die Emporen über den südlichen Kapellenanbauten (Abb. 57) wurden 1645 errichtet, wobei auch das westliche Sakristeiobergeschoss, sowie das obere Geschoss der südlichen Vorhalle Emporenfunktion erhielten und somit insgesamt vier Emporen eingezogen wurden.⁵⁶ Nach dem Brand 1669 wurde das zerstörte Dach wiederhergestellt und die Türme erhielten ihre heutige Form.⁵⁷ Am Karner wurde 1751 die zentrale Stütze ausgebaut und an dieser Stelle im Erdgeschoss ein Heiliges Grab errichtet.⁵⁸

Wie Ernst richtig erkannte, kam es beim Einzug der Oratorien über den südlichen Anbauten 1645 zu einer Veränderung der baulichen Substanz.⁵⁹ Diese Veränderung kann durch den Fund einer offenbar umgestalteten Dachsituation im Dachboden der südlichen Vorhalle untermauert werden. Sichtbar sind eine ursprüngliche Dachschräge und außerdem Reste jenes wahrscheinlich bauzeitlichen Außenputzes mit schwarzem Fugenstrich. Es ist naheliegend, dass diese bauliche Situation den Zustand der Vorhalle vor Einzug der Oratorien 1645 und damit wahrscheinlich den originalen Zustand zeigt. Die Beurteilung

⁵² Ernst 1994, S. 123. 1490 ist durch die Datierung des Stammbaumfreskos als terminus ante zu verstehen.

⁵³ Ernst 1994, S. 203 und S. 205. Ab 1616 war die Kapelle offenbar der heiligen Katharina geweiht. Fresacher/Moro/Obersteiner 1958, S. 316 und Ernst 1994, S. 203 und S. 290, Anm. 23.

⁵⁴ Ernst 1994, S. 123.

⁵⁵ Unterberger 2011, S. 76-80.

⁵⁶ Archiv der Diözese Gurk, Kapitelarchiv Maria Saal, HS 58, Stiftsrechnung 1645, zitiert nach Ernst 1994, S. 127 und S. 261, Anm. 3. Der Abbruch der Empore wird im Kapitel über die nachmittelalterlichen Ausstattungsphasen nochmals angesprochen werden.

⁵⁷ Wutte 1930, S. 179-180 und Ernst 1994, S. 127-128. Bei dem Brand erlitten außerdem die Klangarkaden im Südturm Schaden und die Glocken wurden zerstört.

⁵⁸ Ernst 1994, S. 204.

⁵⁹ Ernst 1994, S. 127.

der Bausubstanz erweist sich allerdings auf Grund der schlechten Begehbarkeit als schwierig. Außerdem ist eine zweite Veränderung der Verdachung nach dem Brand 1669 zu bedenken.

Auf einer Abbildung der Kirchensüdseite in Matthäus Merians „Topographia Provinciarum Austriacarum“ von 1649 lassen sich einige Baudetails erkennen, die sich vom heutigen Erscheinungsbild der Kirche unterscheiden (Abb. 15):⁶⁰ Die Abbildung zeigt, wie auch Ernst richtig bemerkte, eine unterschiedliche Turmverdachung der beiden Westtürme.⁶¹ Der Nordturm mit achtseitigem Spitzhelm über einem Dreiecksgiebel scheint höher gewesen zu sein als der Südturm mit Spitzhelm. Außerdem erkennt man eine Rosette am Querhaus und die Verdachung der Sakristei mit einem Doppelgiebel.⁶² Korrekterweise muss erwähnt werden, dass die Abbildung Merians unter Umständen nicht in allen Details der Wirklichkeit entsprechen könnte. Allerdings existiert auf einem Motivbild eine weitere Darstellung Maria Saals (Abb. 16), die Merians Abbildung teilweise durchaus bekräftigt, denn auch in dem naiven Motivbild weisen die zwei Türme Maria Saals – entsprechend Merian – eine unterschiedliche Verdachung und einen Höhenunterschied auf. Auch der Doppelgiebel über der Sakristei ist abgebildet. Die Rosette am Querhaus fehlt allerdings in dem Motivbild, dafür lässt sich der Verbindungsgang zwischen den Türmen erkennen. Auf Grund dieser Ähnlichkeiten in beiden Abbildungen darf wohl von einer tatsächlichen Unterschiedlichkeit der Turmverdachung und wahrscheinlich auch von einem Höhenunterschied der Türme zur Zeit Merians ausgegangen werden. Auch der Doppelgiebel über der Sakristei sollte als ein markantes Merkmal berücksichtigt werden, während die Rosette unter Umständen lediglich ein dekoratives, und nicht der Wirklichkeit entsprechendes Detail sein könnte. Die Abbildung Merians stammt aus dem Jahr 1649. Da die Oratorien 1645 fertiggestellt waren, dürfte die Abbildung die bauliche Situation nach Einzug der Oratorien zeigen.⁶³ Da das westliche Sakristei-Obergeschoss Emporenfunktion erhielt, dürfte hier, ähnlich wie bei der südlichen Vorhalle, auch eine Dachveränderung erfolgt sein. Die Abbildung Merians sollte somit die Dachsituation der Sakristei nach Einzug der Oratorien zeigen. Vorstellbar ist also, dass der Doppelgiebel über der Sakristei (spätestens) seit Einzug der Oratorien vorhanden war und wahrscheinlich bis zum Brand 1669, der das gesamte Kirchendach zerstörte, bestand. Wie bereits erwähnt, ist nach dem Brand 1669 mit einer abermaligen Veränderung der Dachsituation zu rechnen.

1.3 Zusammenfassende Ergebnisse zur Architektur Maria Saals

Die folgenden Ausführungen verstehen sich als eine Zusammenfassung der erarbeiteten Ergebnisse zur Baugeschichte und Architektur Maria Saals. Um zu einem besseren Verständnis und zu einer besseren

⁶⁰ Merian 1963, die Abbildung selbst o. S., eingefügt zwischen S. 98 und S. 99.

⁶¹ Ernst 1994, S. 4.

⁶² Die letzteren Beobachtungen fehlen bei Ernsts Beschreibung der Abbildung Merians. Ernst 1994, S. 4.

⁶³ Aus Ernsts Recherchen geht hervor, dass die Oratorien 1645 begonnen und im selben Jahr fertiggestellt worden waren. Archiv der Diözese Gurk, Kapitelarchiv Maria Saal, HS 58, Stiftsrechnung 1645, zitiert nach Ernst 1994, S. 127 und S. 261, Anm. 3.

Vorstellung des Baubestands und seiner Veränderungen zu gelangen, soll an dieser Stelle der Versuch unternommen werden, den möglichen Typus des Vorgängerbaus vorzustellen, anschließend den Kirchenbau und den Karner um 1500 zu beschreiben und schließlich die fassbaren nachmittelalterlichen Veränderungen am Bau zu erklären. Vervollständigt werden sollen die Ergebnisse durch eine anschließende Zusammenfassung der noch ungeklärten Beobachtungen.

Den Vorgängerbau des 12. Jahrhundert darf man sich, wie Ernst und Deuer erklärten, als dreischiffige Basilika mit gleichflüchtigem Dreiapsidenchor, Westturmpaar und ohne Querschiff vorstellen.⁶⁴ Zu dieser Zeit könnte der romanische Karner, wenn man eine Datierung in das 12. Jahrhundert akzeptiert, als Rundbau mit zentraler Mittelstütze und Tonnengewölbe sowie mit flacher Dachdeckung bereits bestanden haben.⁶⁵ Ernst rekonstruierte auf Grund des heute noch vorhandenen funktionslosen östlichsten Strebepfeilers am Nordschiff der Kirche außerdem eine Umbauphase, nämlich den Plan eines späteren, gotischen Querhausbauwerks, der zwar begonnen, aber nicht vollständig ausgeführt wurde.⁶⁶ Während das Querhaus vielleicht noch aus dem 14. Jahrhundert stammt, wurde der übrige Kirchenbau in zwei großen Etappen, von 1414-1435 und von 1451-1490 errichtet, wobei während dieser langen Bauzeit wahrscheinlich einige Planänderungen erfolgten. Gegen Ende der Bauzeit, also um 1500, wurde auch der Karner ausgebaut. Den Kirchenbau um 1500 darf man sich daher als dreischiffige Staffelhalle mit Dreiapsidenchor und nicht vortretendem Querhaus vorstellen. Die zwei Türme der Westfassade besaßen eine unterschiedliche Turmbedachung, der Nordturm mit Spitzhelm über einem Dreiecksgiebel war wahrscheinlich höher als der Südturm, der auch einen Spitzhelm, aber keinen Dreiecksgiebel aufwies. Zwischen den Türmen befand sich außerdem ein Verbindungsgang, der auf dem barocken Motivbild zu sehen ist und noch bis ins 19. Jahrhundert bestehen blieb, bevor er 1856 abgetragen wurde.⁶⁷ Ein weiterer Gang, der 1887 abgetragen wurde, verband außerdem die Propstei mit dem nördlichen Treppentürmchen, welches wahrscheinlich in eine, im Ostjoch des Nordschiffes gespannte Empore führte (Abb. 17 und Abb. 18).⁶⁸ Über die originale Dachsituation der Vorhalle und die Bedachung der Sakristei können derzeit keine aussagekräftigen Informationen geliefert werden, da Bildmaterial erst nach Einzug der Oratorien 1645 und damit nach Veränderung der relevanten Bausubstanz vorhanden ist. Der Karner bestand im Kern aus einem Rundbau mit zentraler Mittelstütze, war aber durch einen offenen Arkadenumgang und ein Sternrippengewölbe in der Kapelle im Obergeschoss erweitert. Durch den Einbau der Oratorien 1645 dürfte sich die Dachsituation der betreffenden Bereiche, nämlich der

⁶⁴ Ernst 1994, S. 82 und Deuer 2007, S. 393.

⁶⁵ Ernst enthält sich einer Datierung des Karners, Deuer schlägt das 12. oder 13. Jahrhundert als Entstehungszeit vor. Deuer 2007, S. 396.

⁶⁶ Ernst 1994, S. 82-83.

⁶⁷ Ernst 1994, S. 63. Zur Abtragung des Verbindungsganges 1856 siehe Hermann 1860, S. 105f, zitiert nach Ernst 1994, S. 131 und S. 263, Anm. 37.

⁶⁸ Ernst 1994, S. 59 und S. 97-98. Einem Plan von 1836 ist zu entnehmen, dass der Verbindungsgang auf einem Gewölbebogen erbaut war und eine Verdachung aufgewiesen hat. Archiv der Diözese Gurk, „Plan vom bestehenden Wohngebäude der Probstei-Herrschaft-Maria Saal“, zitiert nach Ernst 1994, S. 59 und S. 235, Anm. 31. Zur Abtragung des Verbindungsganges 1887 siehe einen Eintrag Martin Schaschls im Liber Memorabilium von Maria Saal, Eintrag 1887/X/29, zitiert nach Ernst 1994, S. 236, Anm. 31.

südlichen Vorhalle, der zwei südlichen Kapellenanbauten sowie der Sakristei verändert haben. Laut der Abbildung bei Merian darf man sich nach Einbau der Oratorien einen Doppelgiebel über der Sakristei vorstellen. Der Brand 1699 zerstörte schließlich die gesamte Bedachung. Nach den Reparaturen dürfte nun der Doppelgiebel über der Sakristei verschwunden gewesen sein und die Türme ihr heutiges Erscheinungsbild gezeigt haben. 1751 erfolgten noch die Entfernung der zentralen Stütze im Karner und der Einbau des Heiligen Grabes.⁶⁹

Unklar bleibt die zeitliche Stellung des Südturmbaus und die Zuordnung zur „Älteren“ oder „Jüngeren Werkstatt“. Nicht geklärt werden kann zum jetzigen Zeitpunkt das einstmalige Erscheinungsbild von Querhaus und Sakristei. Nachdem an der Südseite des Querhauses ein Maßwerkfenster (vermauert) erhalten ist und das Querhaus eventuell aus einer früheren Bauphase als der Chor Neubau (und damit aus einer früheren Bauphase als der Rest des Kirchenbaus) stammen könnte, wäre es denkbar, dass das Querhaus zur Zeit des Chor Neubaus bereits fertig gebaut war und dann bis zur Errichtung der Sakristei das Maßwerkfenster aufwies. Interessant wäre auch die Überlegung, ob die Sakristei vielleicht ursprünglich einstöckig, das Maßwerkfenster damit auch noch nach dem Bau der Sakristei vorhanden war und erst bei Einbau der Oratorien 1645 vermauert wurde.

2. Die gotische Ausstattung Maria Saals

Während das Interesse an der Gotik in Maria Saal seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert zwar anhand einiger Publikationen in den „Mittheilungen der K.K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale“ nachvollzogen werden kann, findet sich bis heute in der Literatur keine Gesamtbetrachtung und Zusammenstellung der bauzeitlichen gotischen Ausstattung oder der Ausstattungsphasen Maria Saals. Die Forschung beschäftigte sich vorwiegend mit der Präsentation von Einzelwerken und der Vorstellung der aktuellen Ausstattung der Kirche.

Wie bereits im vorherigen Kapitel erwähnt, befasste sich *Petschnig 1867* bereits mit der Beschreibung einiger Ausstattungsstücke, darunter das Einhornrelief (Kat. 17), das sich damals bereits nicht mehr in der Kirche befunden hat, einige Grabsteine und das Fresko des Heiligen Michael als Seelenwäger im Dachboden des Karners (Kat. 8), bot aber keine genauere Auseinandersetzung mit den Objekten.⁷⁰ *1884* bearbeitete *Beckh-Widmanstetter* in den „Mittheilungen der K.K. Central-Commission“ die Grabsteine der Keutschacher in Maria Saal und widmete sich sowohl der Familiengeschichte als auch einer Beschreibung des Keutschacher Epitaphs (Kat. 21) und des Epitaph des Blasius von Keutschach (Kat. 23), wobei ersterer auch in einem Holzschnitt abgebildet wurde.⁷¹ *Schnerich* widmete sich *1890* in einem Aufsatz dreier Objekte Maria Saals. Er befasste sich mit der steinernen Marienstatue (Kat. 14), der sogenannten „Gnadenmadonna“, die er auf Grund der verhältnismäßig großen Köpfe, den engen Ärmeln

⁶⁹ Ernst 1994, S. 204.

⁷⁰ Petschnig 1867, S. 21-24.

⁷¹ Beckh-Widmanstetter 1884, S. CIX-CXII.

und dem Polster am Thron ins „noch nicht fortgeschrittene“ 14. Jahrhundert datierte und erwähnte die ursprüngliche Aufstellung unter einem Baldachin.⁷² Die Figur des Gekreuzigten am Kreuzaltar der Sachskapelle (Kat. 13) datierte Schnerich wegen der realistischen Darstellung in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts und verwies auch hier mit Hilfe einer Bildquelle auf eine mögliche ursprüngliche Aufstellung (Abb. 19).⁷³ Den Arndorfer Altar (Kat. 11) datierte Schnerich auf Grund der Ranken und der Krone Mariens um 1500 und bemerkte unterschiedliche Qualitäten der Schnitzereien, wobei er die Reliefs an den Flügeln als minderere erachtete.⁷⁴ Schnerich erwähnte die Überführung des Altars aus der Filialkirche in Arndorf und nannte als ursprünglichen Aufstellungsort des Altars den nördlichen Seitenchor Maria Saals, in dem sich der Altar nun abermals befindet. Er bezeichnete den Altar außerdem als „*Allerheiligen-Altar*“, der sich ursprünglich, wegen eines nachweisbaren Allerheiligen-Altars an eben dieser Stelle (damit gemeint ist wohl der Altar der Dreifaltigkeitsbruderschaft), im Nordchor befunden haben soll.⁷⁵ Grueber erwähnte 1895 in den „Mittheilungen der K.K. Central-Commission“ das Chorfresko (Kat. 1) und widmete sich einer Beschreibung der Karnerfresken (Kat. 7), wobei die Arbeit sowohl Holzschnitte der Fresken präsentierte als auch Inschriften vorstellte.⁷⁶ Schnerich verfasste 1912 einen Aufsatz in der Zeitschrift „Carinthia“ über die in der Sachskapelle aufgestellten Holzskulpturen und verglich die heutige Aufstellung mit einer Darstellung der Sachskapelle im 17. Jahrhundert, vor Aufstellung des Arme-Seelen-Altars 1688 (Abb. 19).⁷⁷ 1916/1917 berichtete Schnerich über Restaurierungen und Umgestaltungen in der Kirche. Er nannte unter anderem den neuen Aufstellungsort des Georgsaltars (Kat. 12) im nördlichen Seitenschiff, der sich bis zum damaligen Zeitpunkt auf dem Modestusgrab in der Sachskapelle befunden hatte.⁷⁸ Seine Ausführung wurde durch Photographien, die auch Einblick in das Nordschiff und die dortige Aufstellung des Georgsaltars bot, ergänzt. Ähnlich ihrer Behandlung der Architektur erwähnten Schnerich, Ginhart und Hartwagner in ihren Überblickswerken 1929, 1933 und 1957 zwar viele Ausstattungsstücke, gingen aber bei ihren Ausführungen bis auf ein paar Ausnahmen kaum über kurze Lokalisierungen, Beschreibungen und ungefähre Datierungen hinaus.⁷⁹

Wie bereits vorgestellt, beschäftigte sich Ernst 1994 intensiv mit der Architektur, besprach aber auch einige gotische sowie barocke Ausstattungsstücke und lieferte vor allem durch grundlegende Archivforschung wichtige Informationen, die in der vorliegenden Arbeit Eingang finden werden.⁸⁰ In dem 2007 erschienenen Gemeindebuch Maria Saals erfolgten nicht nur eine Vorstellung von Natur und Geschichte der Ortschaft und der Umgebung Maria Saals, sondern auch die kunstgeschichtliche Auseinandersetzung einiger

⁷² Schnerich 1890, S. 34. Diese Aufstellung mit Baldachin bezieht sich auf den 1646/47 errichteten, barocken Gnadenaltar.

⁷³ Schnerich 1890, S. 35. Die Bildquelle des 17. Jahrhunderts zeigt die Situation der Sachskapelle nach 1643 und vor Errichtung des „Arme-Seelen-Altars“ 1688.

⁷⁴ Schnerich 1890, S. 37.

⁷⁵ Schnerich 1890, S. 35 und S. 37.

⁷⁶ Grueber 1895, S. 33-36.

⁷⁷ Schnerich 1912, S. 137-140.

⁷⁸ Schnerich 1916/1917, S. 101.

⁷⁹ Schnerich 1929, S. 10-23, Ginhart 1932, S. 33-41 und Hartwagner 1957, S. 46-47 und S. 151-153.

⁸⁰ Ernst 1994, S. 132-190.

Kunstwerke der Kirche Maria Saal und ihrer Filialkirchen. *Mahlknecht* befasste sich darin in einem Aufsatz mit einer Auswahl an Ausstattungsstücken Maria Saals, darunter das Chorfresko (Kat. 1), dessen narrative und detailverliebte Darstellung er würdigte, hierfür Vergleiche mit Fresken in Zweinitz (Abb. 20), Maria Bichel und Feistritz an der Drau anstellte und diese in eine italienische Darstellungstradition stellte.⁸¹ Nicht unerwähnt blieben die Querhausfresken (Kat. 2) und die zwei mittelalterlichen Glasscheiben mit Engelsdarstellungen (Kat. 10).⁸² Besonders hob *Mahlknecht* das Stammbaumfresko (Kat. 4) mit seinem Reichtum an Pflanzendarstellungen hervor und sprach eine Verbindung mit der Graphik der Renaissance an.⁸³ Des Weiteren widmete er sich den zwei gotischen Altären Maria Saals, dem Arndorfer Altar (Kat. 11) und dem Georgsaltar (Kat. 12), dessen Pietàdarstellung in der Predella er besonders hervorhob.⁸⁴ Neben der gotischen Ausstattung besprach *Mahlknecht* auch die barocken Altäre (Abb. 55, Abb. 56, Abb. 59 und Abb. 60), Kanzeln (Abb. 61) und den Stuck der Annakapelle (Abb. 57).⁸⁵ *Leitner* behandelte in dem Gemeindebuch sowohl die mittelalterlichen als auch die neuzeitlichen Epitaphien und Grabplatten Maria Saals, lieferte Informationen über die jeweiligen Familienzugehörigkeiten der Stifter und führte auch die Inschriften der Grabsteine auf.⁸⁶ *Wlattnig* widmete sich im Gemeindebuch neben einer umfassenden Bearbeitung des Boeckl-Freskos (Abb. 21) auch einer Beschreibung des eleganten Truhenschlosses, das fälschlicherweise früher als Türschloss bezeichnet wurde und sich heute im Landesmuseum Kärnten befindet (Kat. 28).⁸⁷ Er hob die künstlerisch hochwertige Feinheit der Verarbeitung hervor und verwies stilistisch auf steirische und oberösterreichische, sowie nürnbergische und pragische Schlosserkunst. Ein weiterer Aufsatz *Wlattnigs* behandelte die Ikonographie des sich seit 1851 im Landesmuseum Kärnten befindenden Einhornreliefs (Kat. 17).⁸⁸ *Wlattnig* nannte als Vergleichsbeispiele für die Darstellung des Maria Saaler Hortus conclusus die gemalten Altartafeln von Maria Gail bei Villach (Abb. 84) und jene der Deutschordenskirche in Friesach, wobei er gemeinsame Vorlagen in der westdeutsch-niederländischen und nürnbergischen Druckgraphik vermutete.

Obwohl sich, wie gezeigt werden konnte, die Forschung mit Einzelwerken und der aktuellen Ausstattung der Kirche auseinandergesetzt hat, fehlt bis heute eine Ausarbeitung und fassbare Zusammenstellung der originalen, gotischen Ausstattung Maria Saals. Um im Folgenden zu einer besseren Vorstellung und einer gesamtheitlichen Betrachtung der Ausstattung zu gelangen, soll ein Zeitschnitt der gotischen Ausstattung Maria Saals im Jahr 1521 erstellt werden. Eine graphische Darstellung soll die Vorstellungskraft unterstützen (Abb. 71). Rekonstruiert wird die Ausstattung auf der Basis von datierten Fresken und urkundlich erfassbaren Objekten. Das Datum des Zeitschnitts wurde gewählt, weil 1521 die letzten nachweisbaren, als gotisch zu bezeichnenden Ausstattungsstücke – nämlich die Karnerfresken (Kat. 7)

⁸¹ *Mahlknecht* 2007, S. 346-348.

⁸² *Mahlknecht* 2007, S. 346 und S. 349.

⁸³ *Mahlknecht* 2007, S. 348-349.

⁸⁴ *Mahlknecht* 2007, S. 351-355.

⁸⁵ *Mahlknecht* 2007, S. 356-365.

⁸⁶ *Leitner* 2007, S. 419-436.

⁸⁷ *Wlattnig* 2007a, S. 437-468 und *Wlattnig* 2007b, S. 469.

⁸⁸ *Wlattnig* 2007c, S. 470.

– ausgeführt wurden. Es soll in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen werden, dass die erstellte Rekonstruktion naturgemäß kein vollständiges Bild aller damals vorhandenen Objekte bieten kann und sich auf die gesicherten Objekte beschränken muss. Ziel ist es, eine Vorstellung der Original-Ausstattung der Zeit um 1521 zu erarbeiten. Dabei soll nicht auf die Objekte im Einzelnen eingegangen werden, sondern ihre Zusammenstellung, die Ausstattung an sich, Mittelpunkt der Betrachtung sein. Außerdem soll sich die Rekonstruktion an der liturgischen Raumaufteilung orientieren und entsprechend in eine Vorstellung des Chor- oder Klerikerbereichs, der Lettnerzone und des Laienbereichs gegliedert werden. Da Kleriker- und Laienbereich aber durch den Lettner getrennt und dadurch indirekt definiert werden, jedoch der Lettner heute nicht mehr vorhanden ist und seine Position in der Kirche rekonstruiert werden muss, soll zum besseren Verständnis mit dem Versuch einer Rekonstruktion der Lettnerzone begonnen werden. Anschließend sollen die Ausstattungen von Laien- und Chorbereich sowie die des Karners vorgestellt werden. Ungeklärte Fragestellungen sind im Laien- und Chorbereich die Identifikationen von „Kreuzaltar“ und „Hochaltar“, weshalb im Zuge der Bearbeitung versucht werden soll, die jeweilige Identifikationsproblematik zu erklären und einen möglichen Lösungsvorschlag zu erarbeiten.

2.1 Der Lettner im mittelalterlichen Kirchenraum

Schmelzer ordnete den mittelalterlichen Lettner in ihrer umfangreichen Bearbeitung der Lettner im deutschsprachigen Raum weder der Groß- oder Kleinarchitektur, noch der Ausstattung zu und bezeichnete ihn als „weitgehend eigenständige Binnenarchitektur“.⁸⁹ Der Lettner Maria Saals soll hier jedoch im Zusammenhang mit der Ausstattung besprochen werden, da seine Beschaffenheit und Position im Kirchenraum nicht nur interessant für die liturgische Raumaufteilung, sondern auch entscheidend für die zu rekonstruierende Aufstellung von schriftlich belegten Altären ist. *Schmelzer* erklärte den Lettner wie folgt: „Der mittelalterliche Lettner definiert sich durch zwei Funktionen: Er trennt als schrankenähnlicher Einbau das Presbyterium als Raum des Klerus vom Langhaus ab und stellt eine erhöhte Bühne als Leseplatz zur Verfügung [...]. Somit besteht der Lettner aus einer Schranke oder einer abtrennenden Halle mit einer darüber liegenden Bühne. Nur wenn beide Komponenten miteinander verschmolzen sind – was auf unterschiedliche Art realisiert wurde – handelt es sich um einen Lettner.“⁹⁰ Der Standort des Lettners richtete sich nach der notwendigen Größe des Presbyteriums und konnte bei vorhandenem Querhaus entweder zwischen den östlichen oder den westlichen Vierungspfeilern gespannt gewesen sein oder noch weiter ins Langhaus reichen.⁹¹ Abgesehen von seiner trennenden Funktion als Wand zwischen Klerikern und Laien und als östlicher Abschluss der Laienkirche war der Lettner auch der Ort der Kommunionausteilung und der Evangeliumsverkündigung, seltener dagegen Ort der Predigt, wofür eigene Predigtkanzeln an einem Pfeiler im Mittelschiff errichtet wurden. Laut *Schmelzer* sind außerdem

⁸⁹ Schmelzer 2004, S. 10.

⁹⁰ Schmelzer 2004, S. 10.

⁹¹ Schmelzer 2004, S. 165.

besonders in der Osterzeit viele liturgische Handlungen auf der Lettnerbühne belegt. Am Lettner waren ein oder mehrere Altäre aufgestellt, wobei der mittlere Lettneraltar, der Volksaltar, häufig dem Heiligen Kreuz, oder bei Kirchen mit Marienpatrozinium auch der Maria geweiht war.⁹²

Schmelzer definierte vier Typen des mittelalterlichen Lettners und erarbeitete innerhalb dieser Gruppen weitere Untertypen: Der erste Typus ist der *Kanzellettner*, dessen Charakteristikum eine Schranke mit einem zum Langhaus vorspringenden Altarciborium auf Säulen ist. Rechts und links dieses Ciboriums befinden sich Durchgänge zum Chor, auf seinem Gewölbe befindet sich eine Bühne, beziehungsweise eine Kanzel.⁹³ Dieser Typus kann entweder als eben beschriebener *einfacher Kanzellettner* vorkommen oder als *Kanzel-Schrankenlettner*, wobei letzterer auf seiner Mauerkrone zusätzlich einen Gang als Bühne besitzt.⁹⁴ Vertreter des einfachen Kanzellettners sind beispielsweise der Lettner des Xantener Doms (1398-1400, Abb. 26), der Lettner in Havelberg (1395-1411, Abb. 27) und der rekonstruierte Lettner in Wechselburg (1230/40, Abb. 28), einen Kanzel-Schrankenlettner besitzen die Lettner von Friedberg – wobei das Kanzelciborium aus der Zeit um 1240/50 stammt und die Lettnerwand eine spätgotische Erweiterung des zweiten Viertels des 15. Jahrhunderts ist (Abb. 29) – Magdeburg (1445-1450, Abb. 30) und Stendal/St. Nikolai aus dem zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts (Abb. 31).⁹⁵

Der zweite Typus ist der *Hallenlettner*, der vor einer geschlossenen Rückwand über mehrere Joche eine zum Langhaus offene Halle ausbildet, auf der sich die Lettnerbühne befindet.⁹⁶ Dieser im 15. Jahrhundert häufig anzutreffende Typus gliedert sich in die Untertypen des *Hallenlettners auf rechteckigem Grundriss* (darunter zu zählen sind auch die Bettelordenslettner und Kartäuserlettner, die sich vor einem Langchor über die ganze Breite des Langhauses ziehen), des *Arkadenlettners*, der zwar eine Bühne besitzt, aber durch hohe Arkadenöffnungen nach Westen und Osten praktisch keine geschlossene Rückwand mehr aufweist und so den Blick in den Chor ermöglicht, und des *Hallenlettners auf trapezförmigem Grundriss*, dessen ins Langhaus vorspringende Seite schmaler ist als die östliche Rückwand.⁹⁷ Als Vertreter des Hallenlettners auf rechteckigem Grundriss nennt Schmelzer unter anderem den Ostlettner des Naumburger Domes (um 1230), den Lettner von Lübeck/Dom (1334/35-1341-50) und Oberwesel aus dem zweiten Drittel des 14. Jahrhunderts (Abb. 32).⁹⁸ Der Typus des Arkadenlettners dagegen findet sich beispielsweise in der Stiftskirche St. Georg in Tübingen (um 1490, Abb. 33), in Burgsteinfurt (1487), in Pforzheim (um 1280) und in Bönningheim aus dem 15. Jahrhundert, während der einzig heute noch erhaltene Hallenlettner auf trapezförmigem Grundriss der Lettner der Marienkirche in Gelnhausen (um 1250, Abb. 34) ist.⁹⁹

⁹² Schmelzer 2004, S. 164 und Amon 1992, S. 17. Beispiele für zentrale Lettneraltäre, die der Maria geweiht waren, befanden sich im Konstanzer Münster (Abb. 27) und in Maria Zell. Reiners 1955, S. 283 und S. 296 und Wonisch 1960, S. 63 und S. 79, zitiert nach Schweigert 1990, S. 306 und S. 314, Anm. 79.

⁹³ Schmelzer 2004, S. 42.

⁹⁴ Schmelzer 2004, S. 49-50.

⁹⁵ Schmelzer 2004, S. 45, S. 194, S. 178 und S. 193, sowie S. 49, S. 177, S. 182 und S. 190.

⁹⁶ Schmelzer 2004, S. 65.

⁹⁷ Schmelzer 2004, S. 66-67, S. 84, S. 105, S. 114.

⁹⁸ Schmelzer 2004, S. 67-68, S. 185, S. 181 und S. 186.

⁹⁹ Schmelzer 2004, S. 106, S. 192, S. 173, S. 187 und S. 172, sowie S. 115 und S. 177.

Der dritte Typus bezeichnet den *Schrankenlettner*, der „aus einer nach Westen und Osten geschlossenen, nur von Portalen durchbrochenen Mauerschranke, die auf ganzer Breite eine Bühne trägt, [besteht].“¹⁰⁰ Zu diesem Typus zu zählen sind beispielsweise der Naumburger Westlettner (um 1250, Abb. 35) und der Lettner der Petrikirche in Stendal aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts.¹⁰¹ Der vierte Typus, den Schmelzer definiert, ist der *Emporenlettner*, der als eine spätere Sonderform zwar noch die Merkmale eines Lettners besitzt – er verdeckt den Chor teilweise und besitzt noch eine Bühne – allerdings bereits mehr die Funktion einer dekorativen Rahmung für den Chor hat. Als ein mittelalterliches Beispiel für diesen Typus nannte Schmelzer den Emporenlettner des Freiburger Doms (1490-1500, Abb. 36).¹⁰²

2.1.1 Versuch einer Rekonstruktion der Lettnerzone in Maria Saal

Wie in zahlreichen Kirchen kam es in Maria Saal auf Grund der veränderten liturgischen Vorstellungen und im Zuge der Gegenreformation zum Abbruch des Lettners und zur Umstrukturierung der mittelalterlichen Kirchengestaltung. Aus dem Jahr 1643 existiert ein Visitationsbericht, der Rückschlüsse auf die bis dahin noch bestehende mittelalterliche Raumsituation zulässt. Die für die Lettnerzone relevanten Textpassagen sollen im Folgenden vorgestellt und zur Rekonstruktion herangezogen werden.¹⁰³ Vorweg soll festgehalten werden, dass es sich bei den folgenden Ausführungen um Rekonstruktionen auf Basis von Textstellen und kunsthistorischen Überlegungen zum mittelalterlichen Kirchenraum laut derzeitiger Quellen- und Forschungslage handelt. Zwar lässt sich auf solche Weise eine als wahrscheinlich zu erachtende Raumsituation erarbeiten, die so erstellte Rekonstruktion bleibt letztendlich aber eine nicht hundertprozentig zu beweisende These.

*„Das eisserne Gätter und die stainerne Want vor dem Cohr solle man [...] hinwöekh raumben und solchen Cohr mit erden bis zur stapffel des altars anführen, hernach aber mit schwarzen und weissen pflasterstainen versezen lassen [...]“*¹⁰⁴

Aus dieser Textpassage des Visitationsberichts von 1643 geht hervor, dass in Maria Saal ein steinerner Lettner, dessen Durchgänge zum Chor wohl mit eisernen Gittertüren versehen waren, vorhanden war. Weitere Rückschlüsse lässt die folgende Textstelle zu:

¹⁰⁰ Schmelzer 2004, S. 121.

¹⁰¹ Schmelzer 2004, S. 121.

¹⁰² Schmelzer 2004, S. 130-131.

¹⁰³ Die vorgestellten Textpassagen stammen hauptsächlich aus Archivalien, werden allerdings aus der Dissertation Ernsts, in der jene Texte bereits verschriftlicht wurden, zitiert werden. Korrekterweise wird die jeweilige Literaturangabe daher sowohl die eigentliche Quelle, also die jeweilige Archivalie, als auch die zur Zitierung herangezogene Dissertation Ernsts auflisten.

¹⁰⁴ Archiv der Diözese Gurk, Pfarrarchiv Maria Saal, ungeordneter Bestand: Special Visitation 1643, „Prothocols Extract“, zitiert nach Ernst 1994, S. 99 und S. 253, Anm. 243.

„Erstlich nachdem dero fürstl. Genaden alhirges kürchengepäu besichtiget, sodan haben sy genedig verordnet, das sowol der creuzaltar, als auch der Taufstain, welche beide werkhe derzeit in mitten der kirchen undter unserer lieben Frauen Altar nacheinander stehen, auf andere bessere tauglichere örter sollen transferiert werden.“¹⁰⁵

Aus dieser Textstelle lässt sich schließen, dass ein Marienaltar, ein Kreuzaltar und ein Taufstein anscheinend im Mittelschiff vorhanden waren. Der Marienaltar in Maria Saal hatte seit jeher eine prominente Stellung im Zuge der Herzogseinsetzungen im Mittelalter und als Wallfahrtsobjekt.¹⁰⁶ Dieser Marienaltar ist mit der heute in den Hochaltar eingebauten Marienstatue aus Naturstein (Kat. 14) zu verbinden, die seit diesem Bericht und in Folge durchgehend nachweisbar ist. Da diese Marienstatue aber aus Stein hergestellt ist, dürfte sie kaum mit einem mittelalterlichen Flügelaltar in Verbindung zu bringen sein. Viel wahrscheinlicher erscheint es, dass sich die steinerne Marienstatue in einem Altar am steinernen Lettner befunden haben dürfte.

Die Position von Marien- und Kreuzaltar zueinander bedarf einiger Überlegungen: Laut Textstelle befand sich der Marienaltar scheinbar erhöht, denn „undter“ diesem Marienaltar standen „nacheinander“ Kreuzaltar und Taufstein. Folglich liegt die Vermutung nahe, der Kreuzaltar stand als zentraler Lettneraltar im „Erdgeschoss“ und horizontal darüber befand sich der Marienaltar, der Taufstein dann etwas weiter westlich im Mittelschiff. Da der Marienaltar auch dezidiert als Altar angesprochen wird, kann es sich nicht nur um eine an der Lettnerwand angebrachte Marienstatue handeln. Folglich müsste man sich am Lettner zwei Altäre horizontal übereinander vorstellen. Die einzig bekannte Umsetzung einer solchen Aufstellung gelingt, wenn auf der Lettnerwand ein schmaler Gang als Lettnerbühne vorhanden ist. Auf dieser Bühne kann (muss aber nicht) ein Altar aufgestellt werden.¹⁰⁷ Horizontal unter diesem Altar auf der Lettnerbühne befindet sich in diesem Fall dann der zentrale Lettneraltar. Weitere Informationen lassen diese Aufstellung für Maria Saal allerdings unwahrscheinlich erscheinen: Interessant ist in diesem Zusammenhang nämlich die Frage nach dem Typus des Lettners in Maria Saal. Während aus dem Visitationsbericht von 1643 diesbezüglich keine weiteren Informationen gewonnen werden können, lassen Erwähnungen in Berichten und Stiftsrechnungen aus den folgenden Jahren weitere Schlussfolgerungen zu. Im Jahr 1644 geht aus einem Bericht hervor, dass der Lettner abgebrochen wurde. Im gleichen Jahr war der Marienaltar aber offenbar noch vorhanden:

¹⁰⁵ Archiv der Diözese Gurk, Pfarrarchiv Maria Saal, ungeordneter Bestand: Special Visitation 1643, „Prothocols Extract“, Pkt. 2, zitiert nach Ernst 1994, S. 100 und S. 254, Anm. 248.

¹⁰⁶ Eine Beschreibung der Einsetzung des Herzog Otto (1335) und seine Segnung durch den Bischof von Gurk vor dem Altar der seligen Jungfrau in Maria Saal ist durch Abt Johann von Viktring überliefert: „*In ecclesia Soliensi ab episcopo Gurcensi, Laurencio, presente Heinrico Lavantino presule et abbatibus et prelatibus devotis super eum prostratum ante aram beate virginis leccionibus et oracionibus recitatis [...]*“. Puntschart 1899, S. 48 und Ernst 1994, S. 84.

¹⁰⁷ Schmelzer 2004, S. 148.

„[...] die stain vor dem Chor sambt dem eisernen gätter abbrochen und die Stapeln zum Chor neu errichtet wurden [...].“¹⁰⁸ „[...] euer fürstliche Gnaden [werde] hoffentlich das Gotteshaus besuchen und eigentlich darin absehen, [was] ferner mit den 12 hl. Aposteln und vielleicht auch U.L.F. Altar (seitmalen der transferierte Kreuz-Altar und Taufstein dieser Kirche schon weit mehr Platz, Gravität und schönere Apparenz als zuvor gibt) [...] geschehen solle.“¹⁰⁹

Aus einer Stiftsrechnung aus dem Jahr 1646/47 wird deutlich, dass der Marienaltar, der offenbar „Altarsäulen“ aufwies, erst zwei Jahre nach Abbruch des Lettners abgetragen wurde:

„[...] alte U.L.F. Altar und die vorigen Altarsäulen [wurden] abgetragen [...].“¹¹⁰

Aus diesen Informationen lässt sich einerseits schließen, dass der Marienaltar wohl von einer Art Baldachin auf Säulen oder einem Ciborium überfangen war. Andererseits musste jener Altar – wenn man weiter davon ausgeht, dass es sich bei dem Marienaltar um einen Lettneraltar handelte – so beschaffen gewesen sein, dass die Lettnerwand abgetragen werden konnte, während der Marienaltar noch zwei weitere Jahre bestehen bleiben konnte. Diese beiden Informationen – Vorhandensein eines Ciboriums und mögliche bautechnische Trennung von Altar und Lettnerwand – lassen die Vermutung zu, dass es sich bei dem Lettner in Maria Saal um einen Kanzellettner gehandelt haben dürfte.¹¹¹ In diesem Fall müsste es sich bei dem Marienaltar aber um den zentralen Lettneraltar (im „Erdgeschoss“) gehandelt haben, nicht um einen Altar auf einer Lettnerbühne. Am Kanzellettner steht das Ciborium nämlich im „Erdgeschoss“, auf dem Ciborium befindet sich die Kanzel, von der aus beispielsweise das Evangelium verkündet wird. Für ein „nach oben entrücktes“ Ciborium, unter dem noch ein Altar Platz finden würde, gibt es keine Beispiele. Aus diesen Überlegungen lässt sich schließen, dass in Maria Saal wahrscheinlich ein steinerner Kanzellettner vorhanden war, in dessen zentralen Ciborium sich die steinerne Marienstatue befunden hat. Bei Kirchen mit Marienpatrozinium war der mittige Lettneraltar auch häufig der Maria geweiht, wie beispielsweise im Konstanzer Münster (Abb. 22) und in Maria Zell.¹¹²

Der heute noch im „Arme-Seelen-Altar“ in der Sachskapelle vorhandene, überlebensgroße gekreuzigte Christus und die beiden flankierenden Figuren Maria und Johannes (Kat. 13) regen weitere Überlegungen an: Abbildungen und erhaltene Beispiele von mittelalterlichen Lettern zeigen über der Mauerkrone des Lettners eine Triumphkreuzgruppe mit den Figuren des Gekreuzigten, der Maria und des Johannes. Erhaltene Beispiele für einen Kanzellettner mit Triumphkreuzgruppe sind die Lettner von Xanten (um 1400,

¹⁰⁸ Archiv der Diözese Gurk, Kapitelarchiv Maria Saal, XVII 9, XVIII: 1644/Juni/13, zitiert nach Ernst 1994, S. 254, Anm. 243.

¹⁰⁹ Kärntner Landesarchiv, Finanzlandesdirektion Graz, Fasc. XV, Maria Saal, Nr. 176, zitiert nach Ernst 1994, S. 276, Anm. 187.

¹¹⁰ Archiv der Diözese Gurk, Pfarrarchiv Maria Saal, HS 60, Stiftsrechnung 1646/1647, zitiert nach Ernst 1994, S. 269, Anm. 84.

¹¹¹ Dass die Trennung von Kanzelciborium und Lettnerwand technisch möglich ist, beweist der Lettner in Friedberg (Abb. 31), dessen romanische Lettnerwand abgetragen wurde, während das romanische Kanzelciborium bestehen blieb und in die neu errichtete, spätgotische Lettnerwand des zweiten Viertels des 15. Jahrhundert miteinbezogen wurde. Schmelzer 2004, S. 57 und S. 177.

¹¹² Reiners 1955, S. 283 und S. 296 und Wonisch 1960, S. 63 und S. 79, zitiert nach Schweigert 1990, S. 306 und S. 314, Anm. 79.

Abb. 26), Havelberg (1395-1411, Abb. 27) und der rekonstruierte Lettner von Wechselburg (1230/40, Abb. 28). Es ist also durchaus wahrscheinlich, dass sich der Maria Saaler Gekreuzigte, beziehungsweise die Kreuzigungsgruppe, ursprünglich über dem Lettner als Triumphkreuz(gruppe) befunden hat. Möglich wäre beispielsweise eine Aufstellung direkt auf der Lettnerkrone oder auf einem Holzbalken.

Letztendlich stellt sich noch die Frage nach der Position des Lettners im Kirchenraum und der damit zusammenhängenden Trennung von Klerus- und Laienbereich. Wie bereits erwähnt sind laut Schmelzer mögliche Standorte für Lettner direkt vor dem (architektonischen) Chor oder weiter westlich im Langhaus. Sie konnten (bei vorhandenem Querhaus) westlich vor den östlichen Vierungspfeilern – wie beispielsweise im Breisacher Münster (Abb. 37) – oder auch westlich vor den westlichen Vierungspfeilern, aber auch in der Vierung errichtet worden sein, wie in Magdeburg (Abb. 38) oder Meissen.¹¹³ In Maria Saal erscheint auf Grund der Beschaffenheit des Kirchenraums eine Errichtung des Lettners westlich vor den westlichen Vierungspfeilern am wahrscheinlichsten: Zwischen jenen westlichen Vierungspfeilern ist ein Triumphbogen eingezogen, wodurch bereits eine architektonische Abteilung beziehungsweise Trennung im Kirchenraum geschaffen wird (Abb. 39). Gleichzeitig würde zwischen dem Weltgerichtsfresko am Triumphbogen und der sich wahrscheinlich über dem Lettner befindenden Triumphkreuzgruppe ein ikonographischer Zusammenhang bestehen. Einen weiteren Hinweis für die Anbringung des Lettners an den westlichen Vierungspfeilern liefert das Bodenniveau: Das östlichste Langhausjoch, also das Joch westlich vor dem Triumphbogen, ist im Vergleich zum übrigen Langhaus um zwei Stufen erhöht. Für den rekonstruierten Kanzellettner Maria Saals würde dies bedeuten, dass, wenn die Lettnerwand zwischen den westlichen Vierungspfeilern, unter dem Triumphbogen gespannt gewesen ist, sich das vorspringende Altarciborium im östlichsten Langhausjoch befinden würde. Das höhere Bodenniveau in diesem Joch würde somit dem Marienaltar am Lettner als erhöhter Standplatz dienen. Im Zusammenhang mit einem erhöhten Standort des Marienaltars macht vielleicht auch die im Visitationsbericht 1643 erwähnte Aufstellung von Kreuzaltar und Taufstein „*unter*“ dem Marienaltar Sinn. Wäre der Lettner jedoch nicht unter dem Triumphbogen, sondern weiter östlich angebracht, wären sowohl die Abteilung und die Gliederung des Raums durch den Triumphbogen als auch durch die Erhöhung des Bodenniveaus unsinnig und funktionslos. Auch die Erwähnung eines Predigtstuhls lässt die Position des Lettners wahrscheinlich erscheinen: In Stiftungsurkunden aus den Jahren 1477 und 1497 und im Visitationsbericht von 1643 kann dieser Predigtstuhl erfasst werden, der sich laut Bericht „*am anderen Pfeiler bei unserer lieben Frauen Altar*“ und laut Ernst wahrscheinlich – unter anderem auf Grund der „*singulären Form [der] Mittelschiff-Vorlage*“ – am zweiten Langhauspfeiler von Osten befunden hat.¹¹⁴

¹¹³ Schmelzer 2004, S. 165.

¹¹⁴ Ernst 1994, S. 100. Der entsprechende Text des Visitationsbericht von 1643 lautet an dieser Stelle wie folgt: „[...] *weillen bericht fürkhommen, daß auf iezigen Predigtstuel welcher am anderen Pfeiler bei unserer lieben Frauen Altar gegen mittag der Sonnen stehet, die stimb eines predigers sich alzugeschwindt verschlaget und hierüber erachtet worden, es würde der Predigtstuel auf einen anderen orth besser quadriren, also haben Ihre fürstl. Gdn. Genedig anbevohlen, daß man undterdessen einen hilzernen Predigtstuel zuerichte, und denselben an orth und ent seze, wo zu observiern, das an berürten orth der Predigtstuel sich reime, und ein Prediger die bishero gedachte beschwär nit spüre [...]*“. Archiv der Diözese Gurk, Pfarrarchiv Maria Saal, ungeordneter Bestand: Special Visitation 1643, „Prothocols Extract“, Pkt. 2, zitiert nach Ernst 1994, S. 100 und S. 254, Anm. 249.

Diese räumliche Situation würde der rekonstruierten Position des Kanzelciboriums entsprechen. Der Gekreuzigte könnte in diesem Fall auf einem Holzbalken zwischen den beiden Triumphbogenpfeilern aufgestellt gewesen sein: Zwei ungefähr zwanzig Zentimeter hohe Vertiefungen sind nämlich an beiden Pfeilern in einer Höhe von 6,7 bis 6,9 Metern vorhanden (Abb. 43). Bis zum Scheitel des Triumphbogens verbleiben weitere vier Meter Freiraum. Nachdem die Länge des Gekreuzigten ungefähr 2,15 Meter beträgt, könnte die Figur auf einem Kreuz in dem verbleibenden Raum genug Platz gefunden haben.¹¹⁵ Diese Vermutung hatte bereits Demus geäußert.¹¹⁶

Um zu einer Vorstellung der Lettnerhöhe zu gelangen, muss nach Spuren von Ansätzen an den entsprechenden Pfeilern, in Maria Saal also an den Pfeilern der Vierung, gesucht werden: Da die Lettner generell aber nicht mit der Architektur verbunden gewesen sein müssen sondern auch freistehend um die Pfeiler herum gebaut werden konnten, können, müssen aber nicht Spuren von Ansätzen gefunden werden.¹¹⁷ In Maria Saal setzt an den östlichen Vierungspfeilern jeweils ein Pfeilerkapitell an, das an den Chorwänden beidseitig als Gesims fortgesetzt wird (Abb. 40). Auf der nördlichen Chorwand bildet es den unteren Abschluss der Wandmalerei. Die Gliederung erscheint sonst aber offenbar funktionslos. Beide Pfeilerkapitelle sind allerdings beschädigt (Abb. 41 und Abb. 42). Denkbar wäre, dass es sich um Spuren einer Abschlagung der Lettnerwand handeln könnte. In diesem Fall hätte die Höhe des Lettners ungefähr 3,45 Meter (vom Langhausniveau aus) betragen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass durch die gezielte Auswertung von Quellen und unter zu Hilfenahme von kunsthistorischen Überlegungen und Vergleichen eine als wahrscheinlich zu erachtende Rekonstruktion des Maria Saaler Lettners erstellt werden konnte: In Maria Saal dürfte es sich um einen Kanzellettner gehandelt haben, der rechts und links des Kanzelciboriums vergitterte Durchgänge zum Chor besaß. Im Altar des Ciboriums befand sich mit großer Wahrscheinlichkeit die steinerne Marienstatue, die heute Mittelpunkt des Hochaltars ist. Der Lettner selbst war wohl westlich vor den westlichen Vierungspfeilern, also unter dem Triumphbogen gespannt gewesen, sodass sich das Kanzelciborium mit dem Marienaltar im östlichsten, um zwei Stufen erhöhten Langhausjoch befunden haben müsste. Über dem Lettner dürfte schließlich noch die Triumphkreuzgruppe, vielleicht auf einem Holzbalken, angebracht gewesen sein. Die Lettnerhöhe könnte – so denn man die beschädigten Kapitelle an den Chorpfeilern als Hinweis auf den ursprünglichen Lettneransatz akzeptiert – 3,45 Meter betragen haben (Abb. 44).

Während auf das ikonographische Programm des Lettners leider konkrete Hinweise fehlen, lässt sich die rekonstruierte Lettnerzone jedoch sehr wohl in ein ikonographisches Ausstattungsprogramm der Kirche, beziehungsweise des Mittelschiffs eingliedern: Das Mittelschiff zeigt den Stammbaum des Volkes Israel vom ersten Menschen, Adam, bis zu Jesus und spannt somit den Bogen vom Alten bis zum Neuen Testament. An der Schnittstelle des Alten und Neuen Bundes steht in der Theologie und

¹¹⁵ Die Größenverhältnisse erscheinen durch die perspektivische Verzerrung vorerst unrealistisch. Messungen erwiesen sich bei dieser Beurteilung aber als sehr hilfreich.

¹¹⁶ Demus 1991, S. 515.

¹¹⁷ Schmelzer 2004, S. 164.

im ikonographischen Programm in Maria Saal Maria, die im östlichsten Langhausjoch als Mutter Jesu sowohl im Stammbaumfresko (Abb. 45), als auch im dort rekonstruierten Kanzelciborium präsent ist. Über der Lettnerwand erscheint der Gekreuzigte als überlebensgroße, plastische Figur, bevor das Programm in der Wiederkehr Christi und dem Weltgericht gipfelt.¹¹⁸ Somit zeigen das Mittelschiff und die das Schiff abschließende Lettnerzone die Geschichte der Menschheit von Anbeginn der Welt bis zu ihrem Ende, Leben, Tod und Auferstehung Christi und damit Gott als Schöpfer und Vollender. Dieses durchdachte ikonographische Programm kann in seiner Komplexität erst durch die Rekonstruktion des Lettners vollständig „gelesen“ werden und lässt den Betrachter den Kirchenraum nicht nur als bloße Zusammenstellung bunter biblischer Bilder, sondern als Vermittler einer theologischen Aussage erleben.

2.2 Das Langhaus, die Kapellen und Altäre in Maria Saal

Nachdem durch die Rekonstruktion des Lettners der liturgische Kirchenraum in eine Klerus- und Laienzone getrennt werden konnte, sollen im Folgenden die Kapellen und Altäre der Bruderschaften und Stifterfamilien, sowie einzeln nachweisbare, aber keiner Stiftung mehr zuzuordnende Altäre vorgestellt werden. Anschließend sollen noch die heute übertünchten Fresken und die Fresken der südlichen Vorhalle, die zur gotischen Ausstattung zu zählen sind, kurz angeführt werden. Jene Ausstattungsstücke, die zwar zum Langhausbereich gehören, aber bereits in der Rekonstruktion der Lettnerzone vorerst entsprechend berücksichtigt wurden – nämlich das Stammbaumfresko, das Triumphbogenfresko und der Predigtstuhl – sollen an dieser Stelle nicht nochmals angeführt werden. Nachdem die Identifikation des „Kreuz-“ und „Hochaltares“ von der bisherigen Forschung nicht geklärt werden konnte, soll dieser Thematik ein eigenes Kapitel gewidmet und darin versucht werden, den Grund der Problematik zu erklären und mögliche Lösungsvorschläge zu erarbeiten. Eine im Grundriss erstellte graphische Darstellung der Ausstattungsstücke soll die Vorstellung unterstützen (Abb. 71).

1464 wurde in Maria Saal eine **Steinmetzbruderschaft** gegründet. Ihre **Kapelle** und der dem **Heiligen Stephanus geweihte Altar** können durch die Erwähnung in der Gründungsurkunde im Südchor nachgewiesen werden:

*„[...] auff dem altar sannd Steffans in der abseyten ob dem neuen sagrär in unser lieben Frawen kirichen zu Zol [...]“*¹¹⁹

Die Steinmetzbruderschaft war laut den Recherchen Ernsts sowohl eine religiöse Vereinigung als auch eine berufsständige Organisation von Steinmetzen und Handwerkshelfern zum gemeinsamen Gebet und Totengedenken der Mitglieder. Bis 1579 bestand ihr organisatorisches Zentrum in Maria Saal, bevor Klagenfurt neuer Hauptsitz wurde.¹²⁰ Die Kapelle war offenbar vom umgebenden Kirchenraum räumlich abgetrennt und konnte durch eine Tür betreten werden: Ein Hinweis darauf ist, dass 1595 die

¹¹⁸ An der Lettnerwand wären in diesem ikonographischen Zusammenhang beispielsweise Passionsszenen denkbar.

¹¹⁹ Pagitz 1963, S. 20 und Ernst 1994, S. 35.

¹²⁰ Weitere Informationen über die Steinmetzbruderschaft in Maria Saal und die Situation der Kärntner Steinmetze finden sich bei Pagitz 1963, eine Zusammenfassung seiner Ergebnisse findet sich bei Ernst 1994, S. 41-45.

„St. Stefans-Capeln Tuer“ von einem Zimmermann ausgebessert wurde.¹²¹ Während der Ort der Kapelle bestimmt werden kann, bleiben ihre Ausmaße unklar. Der relativ kleine Raum, den der architektonische Südchor bietet, lässt vermuten, dass die Kapelle der Bruderschaft das südliche Querhausjoch miteinbezogen haben könnte. Ernst entdeckte auch ein fragmentiertes Weihekreuz an der südlichen Querhauswand, was diese Annahme bestätigen würde.¹²² In diesem Fall wären die Gewölbefresken im südlichen Querhausjoch, die die vier Evangelistensymbole zeigen, praktisch zur Ausstattung der Kapelle der Steinmetzbruderschaft zu zählen (Kat. 2).

1450 wurde die **Dreifaltigkeitsbruderschaft** gegründet, wobei durch eine urkundliche Erwähnung festgestellt werden kann, dass die Bruderschaft **1504** eine **Kapelle** und einen **Altar** in der Kirche erhielt.¹²³ Im Gegensatz zur Steinmetzbruderschaft war die Dreifaltigkeitsbruderschaft laut den Recherchen Ernst eine „*rein religiöse Vereinigung*“, deren Mitglieder füreinander Fürbitte hielten, wobei die Mitgliedschaft durch eine einmalige Beitrittsgebühr zu erwerben war. Prominentes Mitglied der Bruderschaft war Thomas von Villach.¹²⁴ Als Ort dieser Kapelle kann, wie Ernst bemerkte, durch eine Quelle aus dem Jahr 1652 der Nordchor bestimmt werden. Damals wurde von den Geistlichen Maria Saals der Abstand des Modestusgrabes, das sich damals bereits in der Sachs-Kapelle im Nordschiff befand, zum Turm und zum „*Chor mit dem heiligen Dreifaltigkeitsaltar*“ gemessen, um zu beweisen, dass sich das Grab bewegte.¹²⁵ Es darf davon ausgegangen werden, dass es sich bei dem erwähnten Dreifaltigkeitsaltar nicht um einen „neuen“ handelte, da, wie im Folgenden gezeigt werden wird, der neue barocke Dreifaltigkeitsaltar erst 1689 entstand. Als Dreifaltigkeitsaltar wurde der Arndorfer Altar (Kat. 11), der sich heute im Nordchor befindet, vorgeschlagen. Diese Identifikation wird im Kapitel über den Altar im Chorraum und dem „Hochaltar“ ausführlicher besprochen werden. Die Dimensionen der Kapelle könnten, ähnlich der Kapelle der Steinmetzbruderschaft, das Querhausjoch miteingeschlossen haben und somit die dortigen Querhausfresken, die vier Kirchenväter, zur Ausstattung der Kapelle zu zählen sein (Kat. 2). Auch die Dreifaltigkeitskapelle war – ähnlich der Kapelle der Steinmetzbruderschaft oder der Sachskapelle – vom Kirchenraum durch eine Steinbrüstung, die 1643 entfernt wurde, abgetrennt.¹²⁶

Barbara Sachs (geborene Mordax), die Stifterin der **Sachs-Kapelle**, war die Tochter von Otto Mordax und Barbara (geborene Strasser) und verheiratet mit Bernhard Sachs (Abb. 99).¹²⁷ Die Kapelle, die heute noch

¹²¹ Archiv der Diözese Gurk, Kapitelarchiv Maria Saal, XX, 1-3, Stiftsrechnung 1595, zitiert nach Ernst 1994, S. 165 und S. 275, Anm. 176.

¹²² Ernst 1994, S. 72.

¹²³ Kärntner Landesarchiv, Graz, Fasc. XV, Nr. 129, 1640 XII 13, zitiert nach Ernst 1994, S. 45-46 und S. 231, Anm. 90. Weitere Informationen über die Dreifaltigkeitsbruderschaft finden sich bei Ernst auf den genannten Seiten.

¹²⁴ Neumann 1983, S. 61-66.

¹²⁵ Archiv der Diözese Gurk, Kapitelarchiv Maria Saal XX, XXI, 4,5, Historische Beschreibung von dem Ort und der Gegend des Stiftes Maria Saal von 1696, zitiert nach Ernst 1994, S. 46 und S. 232, Anm. 91.

¹²⁶ Der entsprechende Text bezüglich der Dreifaltigkeitskapelle im Bericht der Special Visitation 1643 lautet wie folgt: „[...] *die umb solchen altar vorhero gesezten stain welche solchen altar gleichsamb zu einer Capeln eingefangen, und den prospect verhindertern, hinwoekh geraumbt werden [sollen].*“ Archiv der Diözese Gurk, Pfarrarchiv Maria Saal, ungeordneter Bestand, Special Visitation, „Prothocols Extract“: Pkt.8, zitiert nach Ernst 1994, S. 276, Anm. 182.

¹²⁷ Weiß 1869, S. 243 und Ernst 1994, S. 32.

mit einer Mauerbrüstung und einem Eisengitter begrenzt wird und in der heute der Arme-Seelen-Altar von 1688 aufgestellt ist, befindet sich im Nordschiff im dritten Joch von Osten (Abb. 46). Barbara Sachs stiftete **1451** einen **Altar** und Glasfenster in ihrer Kapelle, wobei die Kapelle, laut dem Wortlaut der Stifterin in einer späteren Stiftung eines Ewigen Lichts im Jahr 1459, den **Heiligen Fabian und Sebastian** geweiht war:¹²⁸

„[...] das tag und nacht brynnen sol in demselben gotzhaws in meiner capellen sand fabian und sand sebastian in der abseytt gegen dem brobsthoff [...]“.¹²⁹

Auch der 1451 gestiftete Altar, der sich geostet in der Kapelle befand, war jenen zwei Heiligen gewidmet, worauf eine Erwähnung im bereits vorgestellten Visitationsbericht von 1643 schließen lässt:

„In des seligen Modesti Capeln sol das Altärl st. sebastiani und st. fabiani umbgekehrt werden, nemblich das der Altarstain welcher aniezo gegen aufgang der Sonnen stehet, an die Kürchen Mauer gegen Mitternacht khomme und also auf solchen altarstain, das holzwerckh von dem Creüzaltar gesetzt werde. Der grabstain aber des Herrn Graffen von Schernbach (sic!) seel. khönne in dieser Capeln auf der Seiten eingemauerter verbleiben [...]“.¹³⁰

Der Grabstein von Konrad Graf von Schernperg (Kat. 25), der noch heute an der Nordwand eingelassen ist, dürfte sich seit 1453, dem Todesdatum Schernpergs, der ein Schwager der Stifterin Barbara Sachs war (Abb. 99), in der Kapelle befunden haben.

Die **Mordax-Kapelle** bestand laut den Recherchen Wuttes bereits seit 1459, wie die Stiftung eines „singenden Amtes“ von Barbara Mordax (geborene Strasser, Abb. 99) beweist.¹³¹ Auf Grund dieser Stiftung wäre es denkbar, dass zu dieser Zeit bereits ein Altar in der Kapelle vorhanden gewesen war, der – vielleicht durch die Kriegswirren der folgenden Jahrzehnte – zerstört wurde. Auch diese Kapelle war mit einem Eisengitter, das 1708 abgetragen wurde, begrenzt gewesen.¹³² Ein **Altar** wird **1509** von ihrer Enkelin Apollonia, der Tochter der Barbara und des Bernhard Sachs (Abb. 99), gestiftet.¹³³ Apollonia war in erster Ehe mit Balthasar Weißbriach und in zweiter Ehe mit Peter Schweinshaupt verheiratet, dessen Grabstein heute an der westlichen Außenwand der Sakristei angebracht ist (Kat. 24).¹³⁴ Durch diese Stiftungsurkunde von 1509, welche die Kapelle der Stifterin als „[...] in der Abseiten der Kirche an dem Sagrär gegenüber dem Karner [...]“ benennt, kann die Kapelle als die östliche der beiden südlichen Kapellenanbauten identifiziert werden.¹³⁵

¹²⁸ Ernst 1994, S. 28-30 und Kärntner Landesarchiv, Urkunden, Nr. C 2028, 1451/Feb./24, zitiert nach Ernst 1994, S. 29 und S. 223, Anm. 6.

¹²⁹ Kärntner Landesarchiv, Urkunden, Nr. C 2028, 1451/Feb./24, zitiert nach Ernst 1994, S. 29 und S. 223, Anm. 6.

¹³⁰ Archiv der Diözese Gurk, Kapitelarchiv Maria Saal, XVII 9, XVIII, Special Visitation von 1643, Punkt 1 und Archiv der Diözese Gurk, Pfarrarchiv Maria Saal, ungeordneter Bestand: Special Visitation, 1643, „Prothocols Extract“: Pkt. 1, zitiert nach Ernst 1994, S. 159 und S. 273, Anm. 142.

¹³¹ Wutte 1930, S. 177 und Ernst 1994, S. 30.

¹³² Archiv der Diözese Gurk, Kapitelarchiv Maria Saal, HS 439, zitiert nach Ernst 1994, S. 263, Anm. 30.

¹³³ Wutte 1930, S. 177 und Ernst 1994, S. 31.

¹³⁴ Wutte 1930, S. 177-178 und Kärntner Landesarchiv, Genealog. Smlg. Zenegg, 45/51, zitiert nach Ernst 1994, S. 33 und S. 224, Anm. 33.

¹³⁵ Wutte 1930, S. 177-178 und Ernst 1994, S. 31.

Durch den Visitationsbericht von 1643 können weitere **drei Altäre im westlichen Teil der Kirche** bestimmt werden, wobei diese Altäre zur Zeit der Berichterstattung offenbar nicht mehr liturgisch genutzt wurden – sie dürften daher mittelalterlichen Ursprungs gewesen sein – und daher aus der Kirche entfernt werden sollten:

„Weiters die drey profanierten altär sollen zu mehrerer bedurffendter weitte und prospects der kirchen, ganz abgebrochen werden. Und solche Altar stehen derzeit einer undter der stiegen wohin der taufstain solle gesetzt werden, der andere stehet oberhalb dieser stiegen wo man zur orgel gehet und anstath dessen altarstains ein oratorium zuezurichten. Der dritte stehet hindter der thür bei der schneckenstiegen gegen der Mesnerey und verhindert den bedürffenden Plaz zu den gewöhnlichen processionen.“¹³⁶

Während auf entsprechende Stiftungen konkretere Hinweise fehlen, kann wenigstens die Aufstellung der Altäre nachvollzogen werden: Ein Altar befand sich demnach im Nordturm-Erdgeschoss, der zweite im Nordturm-Obergeschoss und der dritte befand sich im Südturm-Erdgeschoss. Ernst vermutete auf Grund der im gesamten Westemporenraum angebrachten Weihekreuze das Vorhandensein von Kapellen im Emporenraum, was den im Nordturm-Obergeschoss aufgestellten Altar erklären würde.¹³⁷ Außerdem sah Ernst die Fensterformen der Türme (Abb. 47) als möglicher Hinweis auf eine Kapellenfunktion im Erdgeschoss und regte an, im Südturm-Erdgeschoss über eine Kapelle der Pibriacher nachzudenken, da heute ebendort ein abgetretener Grabstein der Pibriacher (Kat. 26) aufgestellt ist.¹³⁸ Wie sie allerdings hinzufügte, ist der ursprüngliche Anbringungsort des Grabsteins unbekannt.¹³⁹ Das Geschlecht der Pibriacher starb in Kärnten 1558 aus, was ein darauffolgendes Aussetzen der Verwendung eines Altares der Familie allerdings durchaus nachvollziehbar machen würde.¹⁴⁰

Heute nicht mehr sichtbar sind **Rankenmalereien im Gewölbe des Nordschiffs**, die im Zuge der Freilegungsarbeiten des beginnenden 20. Jahrhunderts zwar entdeckt wurden, aber nur mehr sehr spärlich vorhanden waren, sodass sie damals übertüncht wurden.¹⁴¹ Leider lässt sich aus den erhaltenen Berichten der Zuständigen nicht mehr nachvollziehen, in welchem Joch die Malereien gefunden wurden. Nachdem im Zuge der Rekonstruktion der Bauphasen durch Ernst festgestellt werden konnte, dass die Gewölbe des Nordschiffs bereits in den 1460er Jahren eingezogen wurden, könnten jene Rankenmalereien theoretisch bereits früher angefertigt worden sein, als das Stammbaumfresko im Mittelschiff. An der Westwand der südlichen Vorhalle befindet sich das heute leider eher schlecht erhaltene **Fresko der thronenden Madonna** (Kat. 5). Erkennbar sind in der reduzierten Malerei Darstellungen von Heiligen, knienden Stiftern und Engeln. An der gegenüberliegenden Ostwand könnte sich, wie die heutigen

¹³⁶ Archiv der Diözese Gurk, Pfarrarchiv Maria Saal, ungeordneter Bestand: Special Visitation 1643, „Prothocols Extract“, Pkt. 3, zitiert nach Ernst 1994, S. 67 und S. 239, Anm. 68.

¹³⁷ Ernst 1994, S. 69. 1981/82 wurde bei der Restaurierung des Innenraums außerdem eine fragmentierte Inschrift an der Emporenbrüstung entdeckt, die vielleicht als „*cancellia canonicorum*“ (Kanonikerkapelle) gelesen werden könnte. Schröder 1983, S. 11 und S. 13, zitiert nach Ernst 1994, S. 124 und S. 260, Anm. 317.

¹³⁸ Ernst 1994, S. 67.

¹³⁹ Ernst 1994, S. 239.

¹⁴⁰ Kohla/Metnitz/Moro 1973, S. 65.

¹⁴¹ LK Kärnten, Zl.6744/D ex 1929, Betreff: Maria Saal, Pfarrkirche, 21.10.1929.

Freskoreste zweier Engel und einer Krone vermuten lassen, eine Krönung Mariens befunden haben (Kat. 6). Im Zuge der Restaurierung des barocken Kreuzigungsbildes an der Außenwand des Mittelchores (Abb. 48) wurde 1916/17 unter dem barocken Fresko ein älteres Fresko entdeckt, das laut Schnerich das Weltgericht darstellt und von ihm um 1500 datiert wurde.¹⁴² Der „*oberste Streifen*“ des Freskos war für Schnerich wohl noch sichtbar und ausreichend, um die Darstellung als *Weltgerichtsfresko* zu identifizieren. Heute kann diese Entdeckung nicht mehr ausreichend beurteilt werden. Wahrscheinlich dürfte sich unter dem barocken Fresko aber wohl tatsächlich ein älteres, vielleicht mittelalterliches, Fresko befinden.

2.3 Der Chor- oder Klerikerbereich

Durch die Rekonstruktion des Lettners im Kirchenraum konnte festgestellt werden, dass der liturgische Chor, der Bereich der Kleriker, neben dem architektonischen Chor auch die Vierung mit eingeschlossen haben dürfte. Die meist weniger reich geschmückte, östliche Lettnerwand bildete für den Klerus den Abschluss des Chorraumes und wies oft Treppen zum Aufgang auf die Lettnerbühne auf. Einen Eindruck des abgeschlossenen Binnenraums für die Kleriker vermittelt der Blick aus dem Chorraum des Domes von Halberstadt nach Westen (Abb. 50). Schließlich soll nun auch die erfassbare Ausstattung des Chores vorgestellt werden, wobei der Identifikation des Altares im Chorraum auf Grund der bisherigen Unklarheit ein eigenes Kapitel gewidmet werden soll.

Die *Querhausfresken* des mittleren Querhausjoches, also in der Vierung, wären – nach der Lettnerkonstruktion – im Gegensatz zu den Gewölbefresken im nördlichen und südlichen Querhausjoch zur Ausstattung des klerikalen Bereichs zu zählen. Sie stellen die Madonna mit Kind und vier weiblichen Heiligen dar und werden in die *1430er Jahre* datiert (Kat. 2).¹⁴³ *1435* entsteht das sogenannte „*Dreikönigs-Fresko*“ an der Nordwand des Mittelchores, wobei die Inschrift es als Stiftung Wilhelm Neuschwerts und seiner Frau Anna (geborene Mordax, Abb. 100) ausweist. Das zweizonige, durch ein Pfeilerbündel schließlich in vier Bildfelder geteilte Fresko zeigt im oberen Streifen den bethlehemitischen Kindermord und die Flucht nach Ägypten, während im unteren Bildstreifen die Ankunft der heiligen drei Könige und die Epiphanie dargestellt werden. Das Stifterpaar ist im Bildfeld mit dem Zug der Könige rechts unten abgebildet (Kat. 1). Die zwei *Glasfenster* mit den Engelsdarstellungen, die sich seit 1892 in der Westwand befinden, stammen ursprünglich, laut den Recherchen Ernsts, aus den östlichen Maßwerkfenstern des mittleren Chores und werden in die *1430er/40er Jahre* datiert (Kat. 10).¹⁴⁴ Von den leider schlecht erhaltenen Glasmalereien kann man in der einen Darstellung noch einen das Weihrauchfass schwingenden Engel erkennen.

¹⁴² Schnerich 1916/1917, S. 101.

¹⁴³ Herzig 1935, S. 124 und S. 130.

¹⁴⁴ Ernst 1994, S. 144. Die Informationsquelle Ernsts bezüglich der genauen ursprünglichen Lokalisierung der Glasfenster im östlichen Fenster des Mittelchores ist nicht klar gekennzeichnet.

2.4 Der Kreuzaltar und der Altar im Chorraum

Während die Aufstellung von Kreuzaltar und dem Altar im Chorraum eigentlich relativ klar ist, besteht jedoch eine Problematik mit der Zuweisung von konkreten Objekten.¹⁴⁵ Im Folgenden soll daher die Problemstellung und die Forschungslage zu den Objekten und Themenbereichen erklärt werden. Die „potentiellen Kandidaten“, die bisher diskutiert worden sind, werden vorgestellt und einige können nach Möglichkeit bereits ausgeschlossen werden. Letztendlich werden sich für Kreuz- und Hochaltar zwei Identifikationsvarianten ergeben, die im Detail durchgedacht werden sollen.

2.4.1 Erklärung der Identifikationsproblematik des Kreuzaltares

Die entsprechende Textstelle im Visitationsbericht 1643, die auf die Aufstellung eines Kreuzaltares und eines Taufsteins im Mittelschiff Bezug nimmt, wurde bereits im Zusammenhang mit der Lettner-Rekonstruktion zitiert. Der Altar und der Taufstein dürften also, nachdem das Kanzelciborium des Lettners im östlichsten Langhausjoch rekonstruiert wurde, im Bereich des zweiten, dritten und vierten Langhausjochs von Osten aufgestellt gewesen sein. Beide Ausstattungsstücke wurden nach 1643 versetzt, wobei sich der Taufstein (Kat. 29) heute östlich neben dem Südeingang befindet. Die Identifikation des Kreuzaltares ist wie gesagt nicht eindeutig geklärt. Folgende Textstelle im Visitationsbericht 1643 ist für die Bestimmung des Kreuzaltares relevant:

*„In des seligen Modesti Capeln sol das Altärl st. sebastiani und st. fabiani umbgekehrt werden, nemblich das der Altarstain welcher aniezo gegen aufgang der Sonnen stehet, an die Kürchen Mauer gegen Mitternacht khomme und also auf solchen altarstain, das holzwerckh von dem Creüzaltar gesetzt werde. Der grabstain aber des Herrn Graffen von Schernbach [...] khönne in dieser Capeln auf der Seiten eingemauerter verbleiben [...]“*¹⁴⁶

Es existiert nun eine Bildquelle des 17. Jahrhunderts, die in der Sachskapelle einen Flügelaltar mit Einhorndarstellung im Schrein und den Heiligen Petrus und Paulus in den Flügeln, in der „Predella“ drei unschuldigen Kinderfiguren und als „Gesprenge“ eine Pietà und eine Kreuzigungsgruppe zeigt (Abb. 19). Abgesehen von der schwierigen Identifikation der einzelnen Objekte mit dem „Kreuzaltar“ erkennt die Forschung jedenfalls in der Schreindarstellung jenes Einhornrelief, das sich heute im Landesmuseum Klagenfurt befindet (Kat. 17). Dass der Schrein in der Bildquelle offenbar ein Gemälde und nicht ein Schnitzrelief zeigt, darf unter Anbetracht der freien und wohl auch naiven Darstellungsweise wahrscheinlich vernachlässigt werden. In diesem Sinne müsste allerdings auch angezweifelt werden, ob es sich bei den Flügeldarstellungen um Tafelgemälde oder doch auch um Skulpturen handeln könnte.

¹⁴⁵ Zu der Bezeichnung „Altar im Chorraum“ anstelle von „Hochaltar“ siehe die Argumentationskette im Kapitel über die Identifikationsproblematik des Altars im Chorraum.

¹⁴⁶ Archiv der Diözese Gurk, Kapitelarchiv Maria Saal, XVII 9, XVIII, Special Visitation von 1643, Punkt 1 und Archiv der Diözese Gurk, Pfarrarchiv Maria Saal, ungeordneter Bestand: Special Visitation, 1643, „Prothocols Extract“: Pkt. 1, zitiert nach Ernst 1994, S. 159 und S. 273, Anm. 142.

Die Kinderfiguren in der Predella sowie die Figuren des Gekreuzigten, der trauernden Maria und des Johannes werden naheliegender Weise mit jenen Figuren identifiziert, die sich noch heute in der Sachskapelle befinden (Abb. 62). Selbstverständlich muss auch hier bemerkt werden, dass sich die in der Bildquelle dargestellten Figuren von Maria und Johannes sowie das Lendentuch Christi von den heutigen Figuren und dem Lendentuch des Gekreuzigten in der Sachskapelle unterscheiden.

Teilweise wurde der Kreuzaltar nun – mit dem Verweis auf die empfohlene Versetzung des Altares in die Sachskapelle und mit Hilfe der Bildquelle – mit jener Kreuzigungsgruppe identifiziert, welche in der Rekonstruktion der Lettnerzone als Triumphkreuzgruppe rekonstruiert wurde.¹⁴⁷ Ernst identifizierte das „*holzwerckh von dem Creüzaltar*“ mit beiden im Bild als „Gesprenge“ dargestellten Objekten, der Kreuzigungsgruppe und der Pietà.¹⁴⁸ Eine ursprüngliche Aufstellung eines überlebensgroßen, plastischen Gekreuzigten als gotischer Altar im Mittelschiff der Kirche erscheint allerdings sehr unwahrscheinlich. Möglich wäre natürlich eine nachmittelalterliche Versetzung der Triumphkreuzgruppe ins Mittelschiff. Eine weitere Möglichkeit bestünde darin, den Kreuzaltar mit der im Bild dargestellten Pietà zu identifizieren. Eine Parallele in der Benennung einer Pietà im Schrein eines Flügelaltars als „Kreuzaltar“ findet sich nämlich im Fall des spätgotischen Kreuzaltars in Rauris (Abb. 49). Auch dieser gotische Flügelaltar mit einer (vor einem Kreuz dargestellten) Pietà im Schrein wird in einer Quelle des 17. Jahrhunderts als „Kreuzaltar“ bezeichnet.¹⁴⁹ Da diese Pietà von Mara Saal heute verschollen ist, ist die Beurteilung allerdings schwierig: Der letzte Hinweis über die Figur findet sich bei Schnerich, in einem Artikel über die Maria Saaler Holzskulpturen aus dem Jahr 1912:

*„Am stärksten überarbeitet ist die Gruppe der Pietà, die erst in neuerer Zeit vom Altare entfernt wurde, heute in der sogenannten Schatzkammer sich befindet. Sie stand ursprünglich wohl in der Mitte einer Predella“.*¹⁵⁰

Nachdem er sich die Pietà als Predellenfigur vorstellen konnte, dürfte sie wohl für eine Schreinfigur zu klein gewesen sein. Trotzdem könnte sie natürlich auch als Predellenfigur Teil des Kreuzaltars gewesen sein. Auch die Identifikation des Kreuzaltars mit dem Einhornrelief wurde angedacht: In diesem Fall wäre der Empfehlung der Visitation, das „*holzwerckh von dem Creüzaltar*“ auf den Altarstein in der Sachskapelle zu stellen, entsprechend nachgekommen. Der Einwand bezüglich der Bezeichnung Kreuzaltar für einen Altar mit Einhorndarstellung ist naheliegend und würde sich vielleicht durch eine Kreuzesthematik, beispielsweise im Gesprenge oder auf der Rückseite, erklären lassen. Ebenfalls fällt die Besonderheit einer Einhorndarstellung im Schrein auf – für gewöhnlich findet sich eine derartige Ikonographie auf den Flügeln, das Einhornrelief ist allerdings zu groß für einen Flügel eines Altares mitten in der Kirche. Letztendlich muss auch das naive Motivbild als vertrauenswürdige Quelle angezweifelt werden, was die Identifikation der Objekte mit dem Kreuzaltar zwar nicht besonders erleichtert, allerdings Raum für weitere Überlegungen schafft.

¹⁴⁷ Ernst 1994, S. 159.

¹⁴⁸ Ernst 1994, S. 159.

¹⁴⁹ Rohrmoser 1992, Museumsblatt 1, Anm. 1, zitiert nach Kapeller 1994, S. 9, Anm. 19.

¹⁵⁰ Schnerich 1912, S. 140.

Von den drei angedachten Möglichkeiten einer Identifikation – Kreuzigungsgruppe, Pietà und Einhornrelief – konnte lediglich die Kreuzigungsgruppe mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit ausgeschlossen werden. Pietà und Einhornrelief als mögliche „Kandidaten“ sollen daher mit allen Für- und Widersprüchen behandelt werden.

2.4.2 Erklärung der Identifikationsproblematik des Altars im Chorraum

Da bisher auch Unklarheit über den Altar im Chorraum bestand, soll im Folgenden die Problematik erklärt werden. Neben den wenigen erhaltenen, hier vorgestellten Ausstattungsstücken des Chorraums war wie gesagt auch ein Altar vorhanden. Im Visitationsbericht von 1643 wird er indirekt, im Zusammenhang mit dem Lettnerabriss, erwähnt, die Stelle wurde bereits zitiert:

„Das eisserne Gätter und die stainerne Want vor dem Cohr solle man [...] hinwöekh raumben und solchen Cohr mit erden bis zur stapffel des altars anführen, hernach aber mit schwarzen und weissen pflasterstainen versezen lassen [...].“¹⁵¹

Ein Visitationsbericht von 1615 nennt diesen Altar als der Verkündigung Mariens geweiht.¹⁵² Das Problem der bisherigen Forschung war, generell wenige Informationen über diesen Altar selbst zu besitzen und vor allem noch nicht die Vorstellung über den mittelalterlichen Kirchenraum entwickelt zu haben. Problematisch hierbei erwies sich die Projektion des heutigen Kirchenraums (ohne Lettner) auf den mittelalterlichen Kirchenraum, weshalb die vorhandenen Informationen nicht entsprechend ausgewertet werden konnten. Die Schlussfolgerungen von Demus illustrieren diesen Sachverhalt auf erklärende Weise: Demus hatte den Arndorfer Altar (Kat. 11) 1991 auf Grund seiner Marienkrönungsikonographie, die dem Patrozinium der Kirche entspricht, zwar als passend für den „Hochaltar“ der Kirche empfunden, er schloss den Arndorfer Altar als Hochaltar aber aus, da seiner Meinung nach die steinerne Marienstatue (Kat. 14) mit dem Hochaltar der Kirche verbunden gewesen sein musste und meinte stattdessen, dass der Arndorfer Altar sich ursprünglich im Nordchor befunden haben müsste.¹⁵³ Demus berücksichtigte dabei aber noch nicht den Lettner und unterschied daher auch noch nicht zwischen Lettneraltar und Hochaltar im Chorraum.

Die Bezeichnung „Hochaltar“ ist in diesem Zusammenhang verwirrend, weil die Terminologie „Hochaltar“ und „Volksaltar“ erst für den heutigen Kirchenraum passend ist. Heute stehen beide Altäre im liturgischen Chor, welcher räumlich nicht mehr wie im Mittelalter vom Laienbereich der Kirche abgetrennt ist. Am schlichten Volksaltar zelebriert der Priester die Messe, der prunkvolle Hochaltar bildet den dekorativen Abschluss im Chorraum und trägt das „Allerheiligste“ (also die zum „Leib des Herren“ gewandelte

¹⁵¹ Archiv der Diözese Gurk, Pfarrarchiv Maria Saal, ungeordneter Bestand: Special Visitation 1643, „Prothocols Extract“, zitiert nach Ernst 1994, S. 99 und S. 253-254, Anm. 243. Es sollte sich bei dem erwähnten Altar um den gotischen Altar handeln, denn der barocke Hochaltar wird, wie im folgenden Kapitel erklärt werden wird, erst 1718 errichtet.

¹⁵² Konsistorialarchiv Salzburg, 11/90, fol.524r.-527v., zitiert nach Tropper 1997, S. 623, Anm. 19.

¹⁵³ Demus 1991, S. 373 und S. 383, Anm. 3.

Hostie) in sich (Abb. 51). Umgemünzt auf den mittelalterlichen Kirchenraum könnte man nun geneigt sein, den Altar im Chorraum als Hochaltar, und den zentralen Lettneraltar als Volksaltar zu bezeichnen. Dabei muss allerdings klar sein, dass sich die jeweiligen Funktionsbereiche grundlegend voneinander unterscheiden und in diesem Fall Terminologien untereinander vermischt werden. Daher erscheint es notwendig, entweder vorab die Terminologie zu klären oder sonst die Bezeichnungen „Hochaltar“ und „Volksaltar“ bei der Bearbeitung des mittelalterlichen Kirchenraums eher zu vermeiden – nicht, weil sie grundsätzlich falsch wären, sondern um Missverständnissen vorzubeugen. In dieser Arbeit werden die Altäre im Folgenden als „Altar im Chorraum“ und „Lettneraltar“ bezeichnet.

Die noch nicht ganz greifbare Interpretation der ursprünglichen Aufstellung der Marienstatue von Demus konnte durch die Rekonstruktion der Lettnerzone genauer geklärt werden. Folglich rückt der Arndorfer Altar als potentieller Altar des Chorraums wieder in den Mittelpunkt des Interesses: Wie Demus erachtete auch Landkammer die Marienkrönungsikonographie des Arndorfer Altares im Schrein (Kat. 11) als passend für den Altar im Chorraum, da sie dem Kirchenpatrozinium entspricht. Außerdem erwähnte Landkammer den Bericht von 1615 mit der Widmung an die Verkündigung Mariens und wies auf die Verkündigungsszene des Arndorfer Altares am linken, oberen Flügel hin.¹⁵⁴ Der Arndorfer Altar wurde allerdings auch als Altar der Dreifaltigkeitsbruderschaft diskutiert. Für diese Identifikation spricht die Präsenz der Dreifaltigkeit in der Marienkrönungsszene. Dabei ist allerdings zu bemerken, dass der Dreifaltigkeitsaltar bereits 1504 „*veraignet*“ wurde und der Arndorfer Altar stilistisch um 1520/22 zu datieren ist. Theoretisch könnte der Altar erst nach der „*Veraignung*“ fertiggestellt worden sein, die Zeitspanne von rund zwanzig Jahren ist in diesem Fall aber zu groß. Eine weitere Möglichkeit wäre, dass ein Altar 1504 vorhanden war, der 1520/22 ersetzt wurde. In diesem Fall erscheint die Zeitspanne wieder zu gering und auf eine etwaige Zerstörung gibt es keinerlei Hinweise. Weitere Überlegungen regt das Einhornrelief im Landesmuseum Klagenfurt an: Da die Einhornikonographie für gewöhnlich in Flügeln zu finden ist, das Einhornrelief als Flügel eines Altares in Mitten der Kirche aber zu groß ist, könnte es sich als Flügelrelief nur am Altar im Chorraum befunden haben. In diesem Fall müsste man sich einen Altar mit entsprechend großen Ausmaßen im Chor vorstellen.

In dieser Erörterung für den Altar im Chorraum ausgeschlossen werden konnte bereits die steinerne Marienstatue, zur Diskussion stehen weiterhin der Arndorfer Altar und das Einhornrelief. Da das Einhornrelief aber auch ein potentieller Kandidat für den Kreuzaltar ist, ergeben sich folglich zwei Identifikationsvarianten, die im Folgenden vorgestellt und durchgedacht werden sollen. Berücksichtigt werden müssen dabei immer die jeweiligen bekannten Daten und Datierungen, die ikonographischen Aspekte und die Votivbildquelle der Sachskapelle.¹⁵⁵

¹⁵⁴ Landkammer 2010, S. 72.

¹⁵⁵ Das Votivbild zeigt neben der Kreuzigungsgruppe, dem Einhornrelief und der Pietà auch die Aposteln Petrus und Paulus in den Flügeln des Altares sowie die drei heute noch erhaltenen Kinderfiguren mit Hiebwunden und Reliquien in der Predella. Die Aposteldarstellungen und die Kinderfiguren werden im Folgenden allerdings vorerst nicht eigens berücksichtigt: Die Flügel finden sich lediglich im Votivbild, ansonsten fehlen jegliche Hinweise auf sie. Die Kinderfiguren können nur schwer zugeordnet werden. Das Hauptaugenmerk liegt auf der Klärung des ursprünglichen Zusammenhangs von Einhornrelief und Arndorfer Altar.

2.4.3 Variante A: Der Arndorfer Altar als Altar der Dreifaltigkeitsbruderschaft und das Einhornrelief als Flügel des Altares im Chorraum, die verschollene Pietà als Predellenfigur im Kreuzaltar

Diese Variante ergibt sich hauptsächlich aus dem Umstand, dass eine Einhornikonographie für gewöhnlich auf den Flügeln eines Altares und nicht im Schrein zu finden ist. Die Ausmaße des Maria Saaler Einhornreliefs lassen aber – wenn es sich um ein ehemaliges Flügelrelief handeln sollte – auf einen entsprechend großen Altar schließen, bei dem es sich nur um den Altar im Chorraum handeln könnte. In diesem Fall wäre der Arndorfer Altar als Dreifaltigkeitsaltar und die Pietà auf dem Motivbild der Sachskapelle als Kreuzaltar (beziehungsweise als Teil des Kreuzaltares, beispielsweise als Predellenfigur) zu identifizieren. Für die **Variante A** müsste man sich also folgenden Sachverhalt vorstellen:¹⁵⁶ Bei dem 1504 „*veraigneten*“ *Dreifaltigkeitsaltar* handelte es sich um den *Arndorfer Altar*. Dieser wurde zwar laut Textquelle 1504 „*veraignet*“, entstand offenbar aber auf Grund der stilistischen Analyse erst um 1520/22. Die Dreifaltigkeit ist in Form von Gottvater, -sohn und Heiligem Geist in der Marienkrönung im Schrein dargestellt. Bis 1689 befand sich der Altar in der Kirche, bis er durch einen barocken ersetzt und in die Filialkirche in Arndorf überstellt wurde. Im Chorraum befand sich ein Altar von stattlichen Ausmaßen: Bei geöffneten Flügeln hatte er eine Breite von ungefähr 4,56 Metern, die Gesamthöhe von Predella, Schrein und Gesprenge betrug ungefähr 8,20 Meter.¹⁵⁷ Im Flügel (links oben) befand sich das *Einhornrelief*. Der Altar passte in den 7,6 Meter breiten und 14,7 Meter hohen Chorraum.

Variante A.1: Zwischen 1643 und 1688 entstand ein Motivbild, das die Sachskapelle abbildete. In der Sachskapelle befanden sich zu diesem Zeitpunkt die Kreuzigungsgruppe, die ursprünglich über dem Lettner angebracht war und die Pietà, die aus dem 1643 aus dem Mittelschiff entfernten Kreuzaltar stammte. In die Bildkomposition wurde das Einhornrelief vom Flügel des Altars im Chorraum integriert.

Variante A.2: Das Motivbild der Sachskapelle entstand nach 1688, als bereits der barocke Arme-Seelen-Altar aufgestellt war. Das Motivbild bildete einen Zustand ab, der zum damaligen Zeitpunkt nicht mehr bestanden hatte – Kreuzigungsgruppe und Pietà in der Sachskapelle. Das Einhornrelief vom Flügel des Altars im Chorraum wurde in die Bildkomposition integriert, wodurch das Motivbild letztendlich einen Zustand zeigte, der niemals bestanden hat: Kreuzigungsgruppe, Pietà und Einhornrelief in der

¹⁵⁶ Die folgenden Ausführungen verstehen sich als hypothetisch, werden allerdings zum besseren Verständnis nicht im Konjunktiv vorgestellt.

¹⁵⁷ Die Maße wurden wie folgt errechnet: Ausgangspunkt sind die Maße des Einhornreliefs, das sich bei dieser Rekonstruktion am linken, oberen Flügel befindet: Es ist 114 cm breit und 151 cm hoch. Die Flügel und der Schrein hätten demnach die doppelte Höhe des Einhornreliefs, sie wären also 302 cm hoch. Um die Breite des Altares bei geöffneten Flügeln zu errechnen, muss die Breite des Einhornreliefs (114 cm) mit 4 multipliziert werden. Daraus ergibt sich eine Gesamtbreite von 456 cm. Um die Maße von Predella und Gesprenge zu errechnen, wurden die von Demus angegebenen Größenverhältnisse des Arndorfer Altares verwendet: Demus 1991, S. 373: Beim Arndorfer Altar ist der Schrein 225 cm und die Predella 70 cm hoch. Dies ergibt in etwa ein Verhältnis von 3 : 1. Für den 302 cm hohen Schrein des hypothetischen Choraltares würde demnach eine Predella von etwa 100 cm Höhe zu rekonstruieren sein. Die Gesamtbreite des Arndorfer Altares bei geöffneten Flügeln beträgt 283 cm, die Gesamthöhe 500 cm, was einem Verhältnis von etwa 1 : 1,8 entspricht. Für den zu rekonstruierenden Altar mit ungefähr 456 cm Gesamtbreite wäre demnach eine Gesamthöhe von ungefähr 820 cm anzunehmen. Dazugerechnet werden müssten wohl noch die Rahmen von Flügeln, Schrein und Predella.

Sachskapelle. Die tatsächliche Aufstellung der Pietà zu diesem Zeitpunkt ist unklar.

Variante A.3: Das Votivbild der Sachskapelle entstand nach 1718-25, als bereits der mittelalterliche Altar im Chorraum abgebaut und der neue barocke Hochaltar errichtet worden war. Das Einhornrelief als Fragment des ehemaligen Altars im Chorraum war noch in der Kirche, vielleicht in der Sachskapelle, vorhanden. Im Votivbild, das einen Zustand abbildete, der zum damaligen Zeitpunkt nicht mehr bestanden hatte – der Arme-Seelen-Altar entstand 1688 – wurde das Einhornrelief in die Bildkomposition integriert. Der Aufstellungsort der Pietà ist unklar. 1718-25 wurde der mittelalterliche Altar im Chorraum durch den barocken Hochaltar ersetzt, übrig vom mittelalterlichen Altar blieb nur das Einhornrelief. Vom Hochaltar ist also nur ein Fragment erhalten, während der Dreifaltigkeitsaltar durch die Überstellung nach Arndorf ganz erhalten ist.

Variante A.1 geht also davon aus, dass der Maler des Votivbilds die Sachskapelle mit Kreuzigungsgruppe und Pietà vor sich hatte und das Einhornrelief, das sich am Altar des Chorraums befand, in seine Komposition einbaute. Variante A.2 geht davon aus, dass der Maler des Votivbildes den Arme-Seelen-Altar von 1688 vor sich hatte, in seinem Bild aber nicht den ganzen Altar sondern nur die Figuren der Kreuzigungsgruppe abbildete. Dazu komponierte er die Pietà, deren Aufstellungsort nach 1688 allerdings unklar ist und das Einhornrelief, das sich nach wie vor am Altar im Chorraum befand. Variante A.3 geht davon aus, dass der Maler des Votivbildes den Arme-Seelen-Altar von 1688 vor sich hatte, in seinem Bild aber nicht den ganzen Altar sondern nur die Figuren der Kreuzigungsgruppe abbildete. Variante A.3 geht weiter davon aus, dass der mittelalterliche Altar im Chorraum bereits abgebaut worden und das Einhornrelief als Fragment im Kirchenraum (vielleicht in der Sachskapelle) vorhanden war. Der Maler des Votivbildes bildete es in der Sachskapelle ab. Dazu komponierte er die Pietà, deren Aufstellungsort nach 1688 unklar ist. Bei Variante A befand sich das Einhornrelief also nie in der Sachskapelle und wurde nur in die Bildkomposition des Votivbilds eingebaut (Variante A.1 und A.2) – außer, der Hochaltar wurde 1718-25 in Einzelteile zerlegt und die Fragmente (das Einhornrelief) in der Kirche (in der Sachskapelle) aufbewahrt (Variante A.3). Der Verbleib der übrigen Fragmente dieses großen Altares ist in diesem Fall allerdings unklar. 1851 wurde das Einhornrelief von der Gemeinde, nicht von der Kirche, an das Landesmuseum Klagenfurt übergeben. Die Widersprüche und Ungereimtheiten entstehen bei dieser Variante hauptsächlich durch die unverlässliche und schwer interpretierbare Bildquelle.

2.4.4 Variante B: Der Arndorfer Altar als Altar im Chorraum und das Einhornrelief als Schreintafel des Kreuzaltares

Diese Variante basiert auf der Auswertung der Textquelle der Visitation aus dem Jahr 1643 in Zusammenhang mit der Votivbildquelle. Variante B geht mehr oder weniger von der „Richtigkeit“ der Votivbildquelle aus. Die Identifikation des Einhornreliefs als Kreuzaltar ergibt sich aus der Empfehlung der Visitation, den Kreuzaltar in die Sachskapelle zu versetzen und dem Votivbild, welches (unter anderem) das Einhornrelief in der Sachskapelle abbildet. Für **Variante B** müsste man sich also folgenden

Sachverhalt vorstellen: Im *Chorraum* war der *Arndorfer Altar* aufgestellt, der um 1520/22 entstanden war und damit zu den letzten gotischen Ausstattungsstücken gehörte. Er blieb bis zur Aufstellung des barocken Hochaltares 1718-25 bestehen und wurde dann in die Filialkirche in Arndorf überführt. Das *Einhornrelief* war die *Schreintafel des Kreuzaltares* im Mittelschiff der Kirche. Dieser wurde 1643 abgebaut und das Einhornrelief in die Sachskapelle überstellt.

Variante B.1: Das Motivbild der Sachskapelle entstand vor 1688 und der Maler bildete den tatsächlichen, damaligen Zustand der Sachskapelle – allerdings nicht besonders maßstabsgetreu – ab: In der Kapelle befanden sich die Kreuzigungsgruppe vom ehemaligen Lettner und das Einhornrelief vom ehemaligen Kreuzaltar.

Variante B.2: Das Motivbild entstand nach 1688 als bereits der Arme-Seelen-Altar aufgestellt worden war. Der Maler bildete einen Zustand ab, der zwar nicht mehr vorhanden war, aber ehemals bestanden hatte: Kreuzigungsgruppe und Einhornrelief in der Sachskapelle.

Variante B geht also davon aus, dass der Empfehlung der Visitation wortgetreu nachgekommen worden ist und die Motivbildquelle mehr oder weniger einen tatsächlichen Zustand der Sachskapelle wiedergibt. Variante B.1 und B.2 unterscheiden sich darin, dass der Maler bei Variante B.1 den Ist-Zustand der Sachskapelle, bei Variante B.2 dagegen den ehemaligen Zustand abgebildet hat. Die Pietà könnte in diesem Fall möglicherweise mit der Predellenfigur vom Kreuzaltar identifiziert werden. Der Aufbewahrungsort des Einhornreliefs ist sowohl bei Variante B.1 als auch Variante B.2 ab 1688 unbekannt. 1851 wurde das Einhornrelief von der Gemeinde an das Landesmuseum Klagenfurt übergeben. Der Widerspruch ergibt sich bei dieser Variante nicht auf Grund der Quellenlage, sondern durch die ungewöhnlich anmutende Einhorndarstellung im Schrein eines Flügelaltares und die Bezeichnung „Kreuzaltar“ für einen Altar mit einer derartigen Ikonographie.

2.4.5 Zusammenfassung und Auswertung der Ergebnisse

Die Ergebnisse der erarbeiteten Lösungsvarianten sollen an dieser Stelle zusammengefasst und entsprechend ausgewertet werden: Bei Variante A war das Einhornrelief Teil eines großen Altares im Chorraum. Es hatte sich nie in der Sachskapelle befunden, außer der mittelalterliche Altar im Chorraum wurde bei Aufstellung des barocken Hochaltares auseinandergelassen und das Einhornrelief blieb als Fragment in der Kirche erhalten. Der Arndorfer Altar war bei Variante A der Dreifaltigkeitsaltar. Diese Lösung erscheint vorerst durchaus wahrscheinlich. Will man Variante A aber mit dem Motivbild der Sachskapelle und der Empfehlung der Visitation in Einklang bringen, ergeben sich einige Widersprüche und die Variante erscheint doch – auch wenn man die Bildquelle nicht ganz „wörtlich“ nimmt und dem Maler ein gewisses Maß an Kreativität bei der Bildkomposition zuspricht – vergleichsweise relativ unwahrscheinlich. Bei Variante B ergeben sich dagegen unter Einbeziehung der Schrift- und Bildquellen weniger Widersprüche: Sollte es sich bei dem Einhornrelief um den Schrein des Kreuzaltares gehandelt haben, wurde der Empfehlung der Visitation nachgekommen und das Motivgemälde bildet die tatsächliche

Situation mit den jeweils in der Sachkapelle vorhandenen oder ehemals vorhandenen Objekten ab. Der Arndorfer Altar hätte sich im Chorraum befunden. Ungewöhnlich und damit widersprüchlich erscheint bei Variante B lediglich der Umstand, dass eine Einhorndarstellung Schreintafel eines Flügelaltars gewesen sein soll, welcher auch noch als Kreuzaltar bezeichnet wird.

Interessant erweist sich in diesem Zusammenhang natürlich die Suche nach Vergleichsobjekten mit einer Einhornikonographie im Schrein. Obwohl diese Gestaltungsvariante vorerst nicht geläufig erscheint, können in Deutschland drei solcher Beispiele gefunden werden: Einer dieser Flügelaltäre mit Einhorndarstellung im Schrein befindet sich im Dom zu Erfurt (Abb. 69). Er wird in das zweite Viertel des 15. Jahrhunderts datiert.¹⁵⁸ Ein weiterer ist in der Katharinenkirche in Salzwedel aufgestellt (Abb. 68). Dieser Altar stammt ursprünglich aus Dambeck. Das dritte Beispiel befindet sich im Lübecker Dom und entstand laut einer Inschrift 1506 (Abb. 70). Da alle drei Altäre in sich doch recht homogen erscheinen, dürften sie kein Produkt eines Neuzusammenbaus und die Einhornikonographie im Schrein daher durchaus als original zu verstehen sein. Nachdem sich also für eine derartige Schreingestaltung mit Einhorndarstellung sehr wohl Vergleichsbeispiele finden lassen, muss die Vorstellung, dass dies vielleicht eher ungewöhnlich und damit unwahrscheinlich erscheint, revidiert werden. Folglich darf das Maria Saaler Einhornrelief doch zu Recht als Schreintafel eines Flügelaltars in Betracht gezogen werden. Die Bezeichnung „Kreuzaltar“ für einen solchen Altar bedarf weiterer Überlegungen: Die Kreuzesthematik müsste am Altar vorhanden sein, um diese Benennung zu rechtfertigen. Dies ist beispielsweise am Einhornaltar in der Katharinenkirche in Salzwedel der Fall: An den Flügelaußenseiten sind Szenen der Passion Christi dargestellt, die bei geschlossenen Flügeln das „Thema“ des Altares bestimmen.¹⁵⁹ Ähnliches wäre für den Maria Saaler Kreuzaltar denkbar.

Die Identifikation des Arndorfer Altares als Altar des Chorraums erscheint, wie Landkammer bereits bemerkte, auch wahrscheinlich: Wenngleich sie nicht eindeutig geklärt werden kann, gibt es keine augenscheinlichen Argumente dagegen, jedoch einige dafür: Dass die Marienikonographie dem Patrozinium entspricht, wurde bereits erwähnt. Ein Argument ist auch, dass die bemalten Rückseiten des Arndorfer Altares eine Verbindung zur Zugehörigkeit Maria Saals zum Erzbistum Salzburg herstellen könnten: Auf der Rückseite sind nicht nur drei Pestheilige, sondern auch fünf Bischöfe dargestellt – der Heilige Ruprecht, Wolfgang, Nikolaus, Martin und Petrus (Kat. 11) – die laut Landkammer besonders in Salzburg verehrt wurden.¹⁶⁰ Wenn man außerdem davon ausgeht, dass entweder der Dreifaltigkeitsaltar oder der Altar des Chorraums in Form des Arndorfer Altares erhalten geblieben ist, erscheint es wahrscheinlicher, dass der Altar des Chorraums erhalten blieb und nicht jener der Bruderschaft. Sollte es sich bei dem Arndorfer Altar also tatsächlich um den ehemaligen Altar des Chorraumes handeln, könnte allerdings ein Vorgänger existiert haben, denn der Chorraum war 1435 wohl schon benutzbar. Letztendlich kann die Problematik rund um die Identifikation von Kreuzaltar und Altar im Chorraum nicht vollständig

¹⁵⁸ Lehmann und Schubert 1988, S. 167.

¹⁵⁹ Roland 1987, S. 63.

¹⁶⁰ Landkammer 2010, S. 73.

und mit hundertprozentiger Sicherheit geklärt werden. Lediglich Für- und Widersprüche können gesammelt und ausgewertet werden. Unter Einbezug der verfügbaren Quellenlage und des aktuellen Forschungsstandes erscheint Variante B, welche das Einhornrelief als Schreintafel des Kreuzaltares und den Arndorfer Altar als Altar im Chorraum identifiziert, derzeit allerdings wahrscheinlicher.

2.5 Die Ausstattung des Karners

Der Karner, der im Kern aus einem Rundbau mit zentraler Mittelstütze bestanden hatte und um 1500 um den Arkadenumgang und das Sternrippengewölbe im Obergeschoss erweitert worden war, erhielt 1521 eine freskale Ausstattung im Rundgang. Von der vorherigen Ausstattung ist nur das reduzierte Michaels-Fresko erhalten, das sich heute, nach der Abnahme im 20. Jahrhundert, an der Südwand des Nordchores befindet (Kat. 8). Durch den Einzug des Gewölbes im Obergeschoss wurde das Fresko fragmentiert und rückte in die Dachbodenzone, weshalb es einer früheren Ausstattungsphase zuzuordnen und nicht mehr zur Ausstattung um 1521 zu zählen ist. Die 1521 entstandenen Fresken schlossen die Ausstattungsphase der nachweisbaren, bauzeitlichen Ausstattung Maria Saals ab.

Der leider nur fragmentiert und sehr reduziert erhaltene *Freskenzyklus* am Rundgang des Karners stammt laut der früher noch leserlich vorhandenen Inschriften aus dem Jahr **1521**. Die Fresken wurden von Oswald Schnelcho, einem Kanoniker in Maria Saal, sowie Michael Abrull und seiner Frau Anna Rumpfin gestiftet.¹⁶¹ In vier Feldern werden Szenen aus der Passion Christi gezeigt: Das östlichste Bild im Rundgang stellt die Kreuzigung dar, danach folgen westlich die Kreuzabnahme, die nur in der oberen Zone des Bildfeldes erhaltene Beweinung und schließlich die Grablegung (Kat. 7).

2.6 Die erste Ausstattungsphase – die Gotik (1521)

Die ausgearbeiteten Ergebnisse zur ersten Ausstattungsphase Maria Saals sollen kurz zusammengefasst werden: Für Maria Saal konnte eine reiche gotische Ausstattung mit mehreren, schriftlich gesicherten Altären und heute noch vorhandenen Wandmalereien rekonstruiert werden (Abb. 71). Der größte Unterschied zum heutigen Kirchenraum bestand in der durch den Lettner vollzogenen Trennung von Chor und Langhaus und damit von Klerus- und Laienbereich. Der Lettner fungierte als Ostabschluss der (Volks-)Kirche und gleichzeitig als westlicher Abschluss des Chorbereichs. Eine direkte Kommunikation vom Klerus im Chor zum Volk im Langhaus passierte nur punktuell, beispielsweise bei der Evangeliumsverkündigung vom Lettner aus. Das Langhaus war aufgespalten in offenbar kircheninterne Ausstattungsstücke – wie dem Lettneraltar oder dem Kreuzaltar – und in Privatkapellen mit Altären von Bruderschaften und Stifterfamilien, die auch entsprechend vom übrigen Kirchenraum abgetrennt waren. In diesen Kapellen wurden gestiftete Messen an den Altären zelebriert, wodurch im Gegensatz zu heute der ganze Kirchenraum für Messfeiern genutzt wurde. Es dürften wohl auch Prozessionen durch

¹⁶¹ Frodl 1944, S. 132. Die entsprechenden Inschriften werden im Katalogteil zitiert.

die Kirche stattgefunden haben und wahrscheinlich das Öffnen und Schließen der Altäre in die Liturgie miteinbezogen worden sein.¹⁶²

Eine besondere Herausforderung bei der Erforschung der gotischen Ausstattung Maria Saals stellte die Rekonstruktion der Lettnerzone, sowie die Bearbeitung des Themenkomplexes rund um das Einhornrelief und den Arndorfer Altar – beziehungsweise um die Identifikation von Kreuzaltar und Altar des Chorraums – dar. Die erstellten Rekonstruktionen können zwar laut derzeitigem Forschungsstand als wahrscheinlich erachtet, nicht aber bewiesen werden. Die Aufarbeitung der Quellenlage, der Unklarheiten und Lösungsmöglichkeiten sollte einen Beitrag zu einem besseren Verständnis der komplexen Problematik liefern. Der Kirchenraum mit allen Altären und Wandmalereien dürfte als „Ausstattungsprogramm“ zu verstehen sein. In diesem Zusammenhang könnte vielleicht auch der Kreuzaltar inhaltlich in den Themenkomplex um den Stammbaum Christi, den Marienaltar und die Lettnerzone eingegliedert werden: Wäre mit dem Schrein des Kreuzaltars, dessen Position im Mittelschiff rekonstruiert wurde, tatsächlich das Einhornrelief vorhanden gewesen, so könnten die dort dargestellten Szenen aus dem Alten Testament einen Bezug zum Stammbaumfresko im Mittelschiff herstellen. Die allegorische Verkündigungszene des Hortus conclusus könnte dagegen inhaltlich mit der (rekonstruierten) Darstellung von Maria mit dem Kind am Lettneraltar zu verbinden sein. Befremdlich erscheint vielleicht die rekonstruierte Aufstellung des Kreuzaltars mitten in der Kirche. Eine ähnliche Aufstellung eines Altares wurde beispielsweise für Eger konstruiert. Im Fall von Eger stand offenbar allerdings ein Marienaltar in mitten der Kirche, während ein Kreuzaltar am Lettner vorhanden war.¹⁶³ Auch an dieser Stelle zeigt sich, dass die heutige Vorstellung vom freien Blick auf den Chor für den mittelalterlichen Kirchenraum nicht zutreffend ist. Im Laufe der Zeit veränderte sich jedoch die Vorstellung der Kirchennutzung schrittweise zu Gunsten eines weitläufigeren und in Folge auch zentralisierteren Raumbildes, wie im folgenden Kapitel über die nachmittelalterlichen Ausstattungsphasen der Kirche gezeigt werden soll.

3. Die nachmittelalterlichen Ausstattungsphasen Maria Saals

Nach der Vorstellung der gotischen Ausstattung Maria Saals im vorherigen Kapitel können unschwer deutliche Unterschiede zur Ausstattung des heutigen Kirchenraums bemerkt werden, weshalb sich einerseits die Frage nach der Dauer der Präsenz der originalen Ausstattung in der Kirche, andererseits nach der Entstehung des heutigen Kircheninneren stellt. Beide Fragen können mit einem Verweis auf die Barockisierung im 17. und 18. Jahrhundert und die Freilegungsarbeiten der gotischen Fresken im 19. und 20. Jahrhundert zwar vage beantwortet werden, nicht aber kann ein ausreichendes Bild der verschiedenen Ausstattungsphasen der Kirche und der Entwicklung des heutigen Kircheninneren geschaffen werden. Um im Folgenden die Umgestaltungen des im Jahr 1521 vorgestellten Kircheninneren

¹⁶² Interessant wäre in diesem Fall, ob für Maria Saal sogenannte „Libri ordinarii“, die Auskunft über liturgische Vorschriften und Prozessionen geben, erhalten sind.

¹⁶³ Marosi 1984, S. 209.

nachvollziehen zu können, soll an dieser Stelle versucht werden, spätere Ausstattungsphasen zu rekonstruieren und abermals Zeitschnitte mit den erfassbaren Objekten zu erstellen. Wieder werden sich die Rekonstruktionen auf die dokumentarisch erfassbaren Objekte beschränken müssen. Ziel der Betrachtung soll es sein, die Geschichte der gotischen Objekte in der sich über die Jahrhunderte verändernden Ausstattung zu verfolgen. Außerdem soll versucht werden, ein Verständnis für die unterschiedlichen Zustände und letztendlich die Entwicklung des heutigen Kircheninneren zu vermitteln. Nach der bauzeitlichen Erstaussstattung, die 1521 abgeschlossen war, können drei weitere Ausstattungsphasen erkannt und definiert werden: Die zweite Ausstattungsphase präsentiert sich als eine Art „Übergangsperiode“ zwischen der gotischen Erstaussstattung und der eigentlichen Barockisierung der Kirche ab 1669. Diese zweite Phase wird durch ein Nebeneinander von gotischer und „modernerer“ Ausstattung charakterisiert, wobei bis 1643 zwar „neue“ Ausstattungsstücke hinzugefügt wurden, wohl aber ein Großteil der gotischen Erstaussstattung noch in situ erhalten blieb. Einschneidende Eingriffe in die Kirchenraumstruktur erfolgten erst nach 1643 durch Abriss des Lettners und Umstellungen der bis dahin offenbar unveränderten gotischen Ausstattung. Zwei Objekte, der „Gnadenaltar“ von 1646/47 und der Altaraufbau der Sachskapelle zwischen 1643 und 1688, werden als für diese Ausstattungsphase besonders charakteristische Objekte vorgestellt werden können. In der dritten Ausstattungsphase wurde das Kircheninnere schließlich gänzlich barockisiert, wobei als Beginn dieser Phase der große Brand 1669 gewählt wurde, infolgedessen die Kirche eine neue Verdachung erhielt, die Türme mit Zwiebelhelmen versehen wurden, das Innere ausgemalt wurde und – im Gegensatz zur zweiten Ausstattungsphase – die gotischen Objekte nun kontinuierlich durch barocke Ausstattungsstücke ersetzt wurden. Besonders interessant wird in dieser Phase die Beobachtung sein, dass bei gleichzeitiger eindeutiger Verdrängung der Gotik aus dem Kirchenraum trotzdem wertgeschätzte, mittelalterliche Einzelobjekte – verpackt in barockes Formengut – in die Ausstattung miteinbezogen wurden. Wieder werden hierfür die steinerne Marienstatue und der Gekreuzigte in der Sachskapelle, aber auch der plastische Weltenrichter am Triumphbogen aufgelistet werden können. Die vierte Ausstattungsphase ist geprägt von der Regotisierung der Kirche im ausgehenden 19. Jahrhundert und beginnt mit der Entdeckung des Chorfreskos 1884. Bewusst wurden in den folgenden Jahren gotische Fresken aufgedeckt und der Kirchenraum abermals umgestaltet. Schließlich wird in dieser vierten Ausstattungsphase kurioserweise gezeigt werden können, dass nun plötzlich einigen barocken Ausstattungsstücken das gleiche Schicksal zu Teil wird wie ihren Vorgängern, nämlich, dass sie in der Kirche ersetzt werden – diesmal allerdings zu Gunsten von gotischen Objekten.

3.1 Die zweite Ausstattungsphase – die Gegenreformation (n. 1521 – 1669)

Nochmals soll erwähnt sein, dass die zweite Ausstattungsphase einerseits charakterisiert wird durch die bis 1643 noch in situ vorhandene Erstaussstattung und die neu hinzugefügten Objekte – bekannt sind der Zwölfapostelaltar (vor 1643), das Christophorusfresko und Ölbergfresko (beide 1657) – und

andererseits durch die einschneidenden Veränderungen nach 1643, im Zuge derer unter anderem der Lettner abgerissen wurde.¹⁶⁴ Der Abbruch des Lettners ist allerdings nicht als Beginn einer neuen Ausstattungsphase zu verstehen, sondern als eine Maßnahme innerhalb der zweiten Ausstattungsphase der Kirche. Um die baulichen Veränderungen der Kirche in Erinnerung zu rufen und einen Kontext zur architektonischen Hülle des Kirchenraums herzustellen, soll außerdem darauf verwiesen werden, dass dieser Ausstattungsphase nicht nur der Abbruch des Lettners, sondern auch der Abbruch der Empore im östlichsten Nordschiffjoch 1643, sowie der Bau der Oratorien über den südlichen Kapellenbauten 1645 zuzuordnen ist.¹⁶⁵ Im Folgenden soll nun versucht werden, diese zweite Ausstattungsphase als eine Art „Übergangsperiode“, charakterisiert durch ein Nebeneinander von gotischer und barocker Ausstattung, vorzustellen, die bis zum Brand 1669 die Ausstattung der Kirche bestimmte. Zum besseren Überblick sollen zuerst die erwähnten Neuzugänge genannt und anschließend die Umstellungen der gotischen Objekte erklärt werden. Abschließend sollen in einem eigenen Kapitel der Gnadenaltar und der Altar in der Sachskapelle vorgestellt und damit der Versuch unternommen werden, diese zweite Ausstattungsphase zusammenfassend zu charakterisieren. Wieder soll eine graphische Darstellung als Vorstellungshilfe dienen (Abb. 72). Die Objekte sollen in ihrem jeweiligen Zusammenhang besprochen werden, weshalb beispielsweise der Abbruch des Lettners und der neue Gnadenaltar gemeinsam bearbeitet werden. Die Grundlage der gesammelten Informationen über den Kirchenraum bildet wieder der bereits vielzitierte Bericht der „Special Visitation“ 1643.

Im Jahr 1657, also noch vor dem Brand 1669, entstanden das *Öbergfresko* (Abb. 53), bei dem es sich vielleicht um ein Werk Ferdinand Steiners handelt, und das *Christophorusfresko* an der Außenwand der Sakristei (Abb. 52).¹⁶⁶ Das Christophorusfresko, das wahrscheinlich beim Brand 1669 beschädigt worden war, wurde 1672 von Matthias Grafensteiner erneuert.¹⁶⁷ 1660 ist ein *Josephsaltar* im südlichen Seitenschiff erfassbar, der 1663/64 von Matthias Grafensteiner restauriert wurde.¹⁶⁸ Er dürfte sich im östlichsten Joch des Südschiffs befunden haben. Da dieser Altar 1689 durch einen neuen Josephsaltar (Abb. 55) ersetzt wurde, vermutete Ernst, dass der Josephsaltar eventuell beim Brand 1669 beschädigt

¹⁶⁴ Im Folgenden werden nur jene Objekte vorgestellt, die im Visitationsbericht 1643 genannt werden und deshalb für die Umstrukturierung des Raumes relevant sind. Die nicht genannten Objekte der gotischen Ausstattung, die im vorherigen Kapitel rekonstruiert wurden, dürften wie gesagt weitgehendst noch vorhanden gewesen sein.

¹⁶⁵ Zum Bau der Oratorien siehe Archiv der Diözese Gurk, Kapitelarchiv Maria Saal, HS 58, Stiftsrechnung 1645, zitiert nach Ernst 1994, S. 127 und S. 261, Anm. 3. Zum Abbruch der Empore siehe Ernst 1994, S. 167.

¹⁶⁶ Archiv der Diözese Gurk, Pfarrarchiv Maria Saal, HS 76, Stiftsrechnung 1657, zitiert nach Ernst 1994, S. 142 und S. 267, Anm. 47. Zur Zuschreibung an Ferdinand Steiner siehe Dehio Kärnten 2001, S. 513.

¹⁶⁷ Archiv der Diözese Gurk, Pfarrarchiv Maria Saal, HS 442, Stiftsrechnung 1672, zitiert nach Ernst 1994, S. 142 und S. 267, Anm. 48.

¹⁶⁸ Zur Erwähnung des Altares siehe Fresacher/Moro/Obersteiner 1958, S. 315. Zur Restaurierung des Altars siehe Archiv der Diözese Gurk, Kapitelarchiv Maria Saal, HS 102, Stiftsrechnung 1671, zitiert nach Ernst 1994, S. 275, Anm. 169.

oder zerstört worden war.¹⁶⁹ Der **Zwölfapostelaltar** ist erstmals durch den Visitationsbericht 1643 fassbar, heute aber nicht mehr erhalten. Laut den Recherchen Ernsts handelte es sich bei dem Zwölfapostelaltar um eine Stiftung des 1667 verstorbenen Johann Andreas Graf von Rosenberg.¹⁷⁰ Nachdem der Stifter des Zwölfapostelaltars 1667 verstorbenen ist, dürfte der Altar wohl nicht zur gotischen Ausstattung zu zählen sein, sondern bereits dem Barock entstammen. Für die Jahre 1672, 1698/99 und 1721 sind außerdem durch Stiftsrechnungen Renovierungsarbeiten am Altar belegt. Auch dass der Zwölfapostelaltar noch 1721 ein neues Antependium erhielt und in der Kirchengestaltung vorhanden war, spricht für ein barockes Objekt.¹⁷¹ Durch den Bericht können nun die als notwendig empfundene Umstellung und die Positionierung des Altares im Raum sowie der Abbruch eines „Chores“ rekonstruiert werden, unter dem sich der Altar befunden hatte:

*„Ingleichen solle der hl. Zwölff Apostel Altär undter dem Cohr auf welchen vor etlich 20 Jahren die orgl gestanden, als wie des hl. Sebastiani und sti. Fabiani Altar umbgekehrt werden. Durch was für mittel und uncosten aber gedachter Cohr zu einem schönern prospecta und mehrern Liecht der Kkirchen, möchte abgebrochen werden, wie hievon [...] discouriert worden, dergleichen mittel und spesa solle man zuewartten [...]“.*¹⁷²

Nachdem sich laut den Recherchen Ernsts die Familiengrablege des Stifters im nordöstlichen Langhausjoch befunden hat, dürfte der Altar demnach unter der (ebendort rekonstruierten) **Empore im Nordschiff** aufgestellt gewesen sein, wobei mit der Bezeichnung „Chor“ jene Empore gemeint ist.¹⁷³ Der Altar sollte entsprechend dem Altar des Heiligen Sebastian und Fabian umgestellt werden, das heißt, er dürfte bis dahin geostet aufgestellt gewesen sein und sollte an die Nordwand versetzt werden. Außerdem sollte dieser „Chor“, also die Empore, abgebrochen werden, um der Kirche mehr Licht zu verleihen.¹⁷⁴ Auf Grund der schlechten Akustik empfahl der Visitationsbericht außerdem, den **Predigtstuhl** am südlichen Langhauspfeiler zu versetzen und vorerst einen hölzernen Predigtstuhl anzufertigen, um einen geeigneteren Aufstellungsort auszutesten:

¹⁶⁹ Archiv der Diözese Gurk, Kapitelarchiv Maria Saal, HS 102, Stiftsrechnung 1671 und HS 119, Stiftsrechnung 1688, zitiert nach Ernst 1994, S. 164 und S. 275, Anm. 169 und Anm. 170. Theoretisch könnte es sich bei dem 1660 erfassbaren Josephsaltar auch um einen mittelalterlichen Altar gehandelt haben, der im Zuge der Barockisierung der Kirche durch einen neuen ersetzt wurde. Das Restaurierungsdatum 1663/64 würde zwar einer Datierung ins Mittelalter nicht widersprechen, allerdings genügt es auch nicht für eine derartige Datierung. Da leider weitere Hinweise auf den Altar fehlen, wird er, nachdem er 1660 das erste Mal fassbar ist, an dieser Stelle aufgeführt.

¹⁷⁰ Ernst 1994, S. 166-167.

¹⁷¹ Eine Stiftsrechnung aus dem Jahr 1672 nennt eine „Ausputzung“, gemeint ist wahrscheinlich eine Reinigung, des Zwölfapostelaltars durch Matthias Grafensteiner, 1698/99 wurde eine Renovierung durch Peter Stöckhl in Rechnung gestellt und 1721 erhielt der Altar ein neues Antependium. Archiv der Diözese Gurk, Pfarrarchiv Maria Saal, HS 442, Stiftsrechnung 1672, HS 132, Stiftsrechnung 1698/1699 und HS 176, Stiftsrechnung 1721, zitiert nach Ernst 1994, S. 276, Anm. 187.

¹⁷² Archiv der Diözese Gurk, Pfarrarchiv Maria Saal, ungeordneter Bestand, Special Visitation, „Prothocols Extract“, Pkt. 5, zitiert nach Ernst 1994, S. 166-167 und S. 276, Anm. 187.

¹⁷³ Ernst 1994, S. 167.

¹⁷⁴ Die Empore wurde in Folge abgebrochen. 1773 bestand allerdings abermals der Plan, ein „Oratorium“ in den zwei östlichen Jochen des Nordschiffes zu errichten, was zu einer Verdunkelung der Kirche geführt und vor allem den Lichteinfall auf den Gnadenaltar behindert hätte, weshalb jenes Oratorium nicht gebaut wurde. Archiv der Diözese Gurk, Kapitelarchiv Maria Saal, III/8, zitiert nach Ernst 1994, S. 130 und S. 263, Anm. 32.

„[...] weillen bericht fürkhommen, daß auf ieszigen Predigstuel welcher am anderen Pfeiler bei unserer lieben Frauen Altar gegen mittag der Sonnen stehet, die stimb eines predigers sich alzugeschwindt verschlaget und hierüber erachtet worden, es würde der Predigstuel auf einen anderen orth besser quadriren, also haben Ihro fürstl. Gdn. Genedig anbevohlen, daß man undterdessen einen hilzernen Predigstuel zuerichte, und denselben an orth und entseze, wo zu observiern, das an berürten orth der Predigstuel sich reime, und ein Prediger die bishero gedachte beschwär nit spüre [...]“¹⁷⁵

3.1.1 Der Abbruch des Lettners, der neue Gnadenaltar von 1646/47 und der Altar der Sachskapelle zwischen 1643 und 1688

Im Folgenden soll versucht werden, durch die Vorstellung des neuen Gnadenaltars und des Altaraufbaues in der Sachskapelle eine Charakterisierung des Kircheninneren und somit der zweiten Ausstattungsphase zu erarbeiten. Der im vorherigen Kapitel rekonstruierte Lettner ist, wie bereits erwähnt, auf Grund jener Abbruchempfehlung von 1643 fassbar. Im 17. Jahrhundert kam es auf Grund der veränderten liturgischen Vorstellungen häufig zum Abbruch der mittelalterlichen Lettner. Diese Entfernung der als Abtrennung fungierenden Binnenarchitektur hatte nicht nur eine veränderte Liturgie sondern auch ein vollkommen umgestaltetes Kircheninnere zur Folge. Klerus und Laien waren nicht mehr so deutlich voneinander getrennt wie im mittelalterlichen Kirchenraum. Durch den Verlust des Lettneraltars, der bis dahin eine zentrale Stellung eingenommen hatte, rückte folglich der Altar im Chorraum ins Zentrum des kirchlichen Geschehens. In Maria Saal ist allerdings interessanterweise eine Art „Nachfolger“ für den zentralen Lettneraltar belegt, der die steinerne Marienstatue in sich aufnahm: Aus einem Bericht aus dem Jahr 1644 geht, wie im vorherigen Kapitel bereits erwähnt, hervor, dass der Lettner im Jahr nach der Abbruchempfehlung tatsächlich abgetragen wurde:

„[...] die stain vor dem Chor sambt dem eisernen gätter abbrochen und die Stapeln zum Chor neu errichtet wurden [...]“¹⁷⁶

Wie allerdings bereits erklärt werden konnte, wurde 1644 zwar die Lettnerwand abgetragen, der zentrale Lettneraltar, beziehungsweise die vorspringende Kanzel mit der Marienstatue, wurde jedoch vorerst nicht abgebaut und an Ort und Stelle belassen. Sehr wohl wurde 1644 aber bereits über einen würdigen Altar für die verehrte Marienstatue nachgedacht:

„Wegen eines Maiestettischen Altars zu unserer lieben frauen wunderwürckhendten Bildt solle weitter nachgedacht werden.“¹⁷⁷

¹⁷⁵ Archiv der Diözese Gurk, Pfarrarchiv Maria Saal, ungeordneter Bestand, Special Visitation 1643, „Prothocols Extract“, Pkt. 2, zitiert nach Ernst 1994, S. 100 und S. 254, Anm. 249. Die neue Kanzel, die sich heute am nördlichen Langhauspfeiler in der Kirche befindet, stammt erst aus dem Jahr 1747.

¹⁷⁶ Archiv der Diözese Gurk, Kapitelarchiv Maria Saal, XVII 9, XVIII, 1644/Juni/13, zitiert nach Ernst 1994, S. 254, Anm. 243.

¹⁷⁷ Archiv der Diözese Gurk, Pfarrarchiv Maria Saal, ungeordneter Bestand, Special Visitation 1643, „Prothocols Extract“, Pkt. 10, zitiert nach Ernst 1994, S. 147 und S. 269, Anm. 82.

Zwei Jahre später, 1646/47, wurde tatsächlich ein neuer Altar für die Marienstatue im östlichsten Langhausjoch aufgestellt, also im selben Joch, in dem sich die Kanzel des mittelalterlichen Lettners – und damit die Marienstatue – ursprünglich befunden hatten. Eine Bildquelle des 17. Jahrhunderts gibt Aufschluss über das Aussehen dieses barocken „Gnadenaltars“ (Abb. 54). Dieser barocke Gnadenaltar befand sich nicht im Chorraum. Ein ähnliches Beispiel für einen solchen Gnadenaltar findet sich in Maria Zell (Abb. 23). Interessant ist in diesem Fall das bewusste Präsentieren des Marienaltars in Mitten der Kirche, während gleichzeitig mehr Weite im Kirchenraum notwendig erschien. Dies kann einerseits selbstverständlich auf die beliebte Marienwallfahrt im 17. Jahrhundert zurückzuführen sein. Andererseits darf der barocke Gnadenaltar – auch durch seine Position im Kirchenraum – vielleicht als eine Art modernisierter Nachfolger des Lettneraltars verstanden werden, der nach der einschneidenden Raumveränderung durch den Lettnerabriss eine gewisse Kontinuität im Kirchenraum wahren konnte. Vielleicht darf er sogar als neu erbautes Relikt aus einem ehemaligen Raumgefüge und damit als Vermittler zwischen dem mittelalterlichen und dem neuzeitlichen Kirchenraum verstanden werden. Dieses gewissermaßen widersprüchliche Verhältnis von nicht mehr existentem ursprünglichen Kontext (scheinbar eine Art Nachfolger des Lettneraltars ohne Lettner) und gleichzeitiger Orientierung an herkömmlicher Form (ein neuer, von einem Baldachin überfangener Marienaltar an derselben Stelle des Vorgängers) lässt sich in ähnlicher Weise auch im Altaraufbau der Sachskapelle feststellen:

Die Empfehlung des Visitationsberichts bezüglich des Altares der Heiligen Sebastian und Fabian in der Sachskapelle, im Bericht bereits als „Modestuskapelle“ bezeichnet, erscheint recht deutlich:

*„In des seligen Modesti Capeln sol das Altärl st. sebastiani und st. fabiani umbgekehrt werden, nemblich das der Altarstain welcher aniezo gegen aufgang der Sonnen stehet, an die Kürchen Mauer gegen Mitternacht khomme und also auf solchen altarstain, das holzwerckh von dem Creüzaltar gesetzt werde. Der grabstain aber des Herrn Graffen von Schernbach [...] khönne in dieser Capeln auf der Seiten eingemauerter verbleiben [...]“.*¹⁷⁸

Der geostete Altar sollte an die Nordwand gestellt und der Kreuzaltar, oder Teile davon, auf den Altarstein gesetzt werden. Nachdem sich der Bericht dafür ausspricht, das „holzwerckh“ des Kreuzaltars nicht auf den Altar, sondern auf den Altarstein zu setzen, dürfte damit gemeint gewesen sein, den Altar der Heiligen Sebastian und Fabian durch den Kreuzaltar zu ersetzen. In der Sachskapelle müsste man sich also laut Visitationsbericht und der bestätigten Umstellung 1644 einen an der Nordwand stehenden „Kreuzaltar“ vorstellen.¹⁷⁹ Die bereits angeführte Bildquelle des 17. Jahrhunderts zeigt in der Sachskapelle nun einen Flügelaltar mit der Darstellung Mariens mit dem Einhorn und dem Engel Gabriel im Schrein, drei liegenden Kinderfiguren in der Predella und die Heiligen Petrus und Paulus in den Flügeln. Darüber befinden sich eine Pietà, die Figuren einer trauernden Maria und eines Johannes sowie eines gekreuzigten Christus (Abb. 19). Die damit zusammenhängende, komplexe Identifikationsproblematik der einzelnen Objekte

¹⁷⁸ Archiv der Diözese Gurk, Kapitelarchiv Maria Saal, XVII 9, XVIII, Special Visitation 1643, Punkt 1, zitiert nach Ernst 1994, S. 159 und S. 273, Anm. 142.

¹⁷⁹ Kärntner Landesarchiv, Graz XV, 1644, Maria Saal, Nr. 176, 1644/Jan./8, zitiert nach Ernst 1994, S. 273, Anm. 142.

wurde bereits im vorherigen Kapitel erläutert. Prinzipiell muss jedenfalls davon ausgegangen werden, dass es sich bei dem Bild des 17. Jahrhunderts um eine recht freie Darstellung der Wirklichkeit handeln dürfte. Während die Sachskapelle eindeutig durch die charakteristischen Gitter auf der Steinbrüstung zu identifizieren ist, ist die Form der dargestellten Fenster wohl eher eine Erfindung des Malers. Obwohl die Identifikation der dargestellten Objekte mit den heute noch erhaltenen Ausstattungsstücken – Kreuzigungsgruppe im Arme-Seelen-Altar und Einhornrelief – sehr wahrscheinlich ist, lässt die freie Darstellung der Bildquelle des 17. Jahrhunderts wohl nur Vermutungen zu und erlaubt kaum eine genauere Bestimmung der Objekte.¹⁸⁰

Bei dem in der Bildquelle des 17. Jahrhunderts dargestellten Altar scheint es sich jedenfalls um eine Zusammenstellung von mehreren gotischen Einzelobjekten zu einem Altar zu handeln. Unter Umständen stellen sogar alle „Einzelteile“ des Altaraufbaus Fragmente von verschiedenen Objekten dar. Abgesehen von der Kreuzigungsgruppe, beziehungsweise dem überlebensgroßen Gekreuzigten, dessen Herkunft und ursprünglicher Kontext mit hoher Wahrscheinlichkeit geklärt werden konnte, könnten die Objekte der Predella (Kinderfiguren), Schreintafel (Einhornrelief), Flügel (Petrus und Paulus) und Gesprenge (Pietà) jeweils Fragmente von verschiedenen Altären darstellen. Wenngleich eine genauere Identifikation ausbleiben muss, kann in diesem seltsamen Aufbau in der Sachskapelle eine ähnliche Tendenz zum formelhaften Aneinanderfügen beobachtet werden wie im barocken Gnadenaltar: Während gewisse formale Kriterien scheinbar eingehalten werden – ein gotischer Flügelaltar mit Predella, Schrein, Flügel und Gesprenge – verliert der Aufbau durch das Zusammensetzen von Einzelteilen seine ursprüngliche Sinnhaftigkeit. Zwar besitzt der Altar einen Aufsatz, die Pietà und die Kreuzigungsgruppe haben mit einem herkömmlichen Gesprenge allerdings nichts mehr zu tun. In diesen beiden Altären, Gnadenaltar und Altar der Sachskapelle, lässt sich eine eigenartige Fusion von mittelalterlichen Ausstattungsstücken und Raumvorstellungen mit dem Versuch einer Modernisierung nach den veränderten liturgischen Ansprüchen erahnen. Maria Saal fand für sich eine individuelle Lösung für den Umgang mit dem neuen, ungewohnten Kirchenraum, indem gegensätzliche „Zwitterdinge“, vielleicht als eine Art Vermittler zwischen Tradition und Moderne, erschaffen wurden. In diesem Sinn dürfte diese zweite Ausstattungsphase als Übergangsperiode charakterisiert werden, bevor die Zeit für die tatsächliche Barockisierung der Kirche reif war.

3.2 Die dritte Ausstattungsphase – die Barockisierung (1669 – 1787)

Während in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zwar bereits Modernisierungen in der Ausstattung der Kirche bemerkt werden konnten, die gotischen Objekte aber offenbar noch vorhanden waren, setzte

¹⁸⁰ Schließlich besteht – wie im vorherigen Kapitel erläutert wurde – auch die Möglichkeit, dass die Bildquelle eine fiktive Zusammenstellung einzelner Objekte ist und eine Situation wiedergibt, die in der Sachskapelle niemals bestanden hat. Die folgenden Überlegungen wären in diesem Fall allerdings keineswegs widersprüchlich: Das für diese Ausstattungsphase als so charakteristisch empfundene Aneinanderfügen würde in diesem Fall nicht in der Sachskapelle „real“, sondern im Bild stattfinden.

ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine kontinuierliche Barockisierung der Kirche ein. Einen Anstoß für die Modernisierung der Kirche könnte der Brand im Jahr 1669 geliefert haben, der sowohl das Kirchendach als auch die Verdachung der Türme zerstörte.¹⁸¹ Bis zu diesem Zeitpunkt konnte, wie bereits gezeigt wurde, ein Nebeneinander von gotischer und barocker Ausstattung festgestellt werden. 1674 waren das Kirchendach und die Bedachung der Türme wiederhergestellt und das Kircheninnere wurde vollständig ausgemalt, wobei unter Berücksichtigung der Tatsache, dass in Folge eine Anzahl neuer Altäre die gotischen Vorgänger ersetzten, vorstellbar ist, dass im Zuge dieser Malerarbeiten 1674 die mittelalterlichen Fresken im Innenraum übertüncht wurden.¹⁸² Mit der Versetzung der Marienstatue in den Hochaltar 1787 ist die Barockisierung der Kirche schließlich abgeschlossen. Im Folgenden sollen nun die nach dem Brand angefertigten Ausstattungstücke und die erfolgten Veränderungen im Kirchenraum vorgestellt werden.¹⁸³ Besonders deutlich wird dabei die kontinuierliche Ersetzung der gotischen durch barocke Altäre veranschaulicht werden können.¹⁸⁴ Die graphische Darstellung im Grundriss soll die Ausstattungsphase auch bildlich veranschaulichen (Abb. 73). Zum besseren Überblick sollen anfangs jene barocken Ausstattungstücke vorgestellt werden, die keinen nachweisbaren Vorgänger aufweisen (vielleicht aber einen heute nicht mehr fassbaren Vorgänger ersetzten) und im Anschluss daran jene Objekte, die einen tatsächlich erfassbaren gotischen Vorgänger ersetzten. Lediglich vier gotische Ausstattungstücke, nämlich die steinerne Marienstatue, die Kreuzigungsgruppe in der Sachskapelle, der vollplastische Weltenrichter am Triumphbogen und Teile der Glasmalereien im Chor bleiben als Fragmente im barocken Kirchenraum erhalten. Durch die abschließende Vorstellung jener mittelalterlichen Objekte soll versucht werden, die Rolle und den Kontext der gotischen Fragmente im neuen barocken Kirchenraum zu beschreiben.

¹⁸¹ Wutte 1930, S. 179-180 und Ernst 1994, S. 127.

¹⁸² Zur Erneuerung des Daches und zur Ausmalung des Kircheninneren siehe Kärntner Landesarchiv, Graz, Fasc. XVI, Nr. 353, 1674/Febr./23, zitiert nach Ernst 1994, S. 128-129 und S. 262, Anm. 22.

¹⁸³ Die in dieser Zeitspanne erfolgten Restaurierungen und Renovierungen scheinen in der Auflistung nicht auf, sollen an dieser Stelle aber kurz zusammengefasst werden: Der Zwölfapostelaltar wurde 1672 von Matthias Grafensteiner und 1698/99 von Peter Stöckhl renoviert, 1721 erhielt der Altar ein neues Antependium. Archiv der Diözese Gurk, Pfarrarchiv Maria Saal, HS 442, Stiftsrechnung 1672, HS 132, Stiftsrechnung 1698/1699 und HS 176, Stiftsrechnung 1721, zitiert nach Ernst 1994, S. 276, Anm. 187. Der 1647 errichtete Gnadenaltar erhielt 1685 eine neue Fassung und 1730 ein neues Tabernakel. Archiv der Diözese Gurk, Pfarrarchiv Maria Saal, HS 115, Stiftsrechnung 1684/85 und HS 192, Stiftsrechnung 1730, zitiert nach Ernst 1994, S. 147-148, S. 269, Anm. 80 und S. 270, Anm. 89. Erst 1787 wurde die Gnadenmadonna schließlich in den Hochaltar von 1725 eingebaut. Archiv der Diözese Gurk, Pfarrarchiv Maria Saal, HS 316, Stiftsrechnung 1787 und HS 318, Stiftsrechnung 1787, zitiert nach Ernst 1994, S. 148 und S. 270, Anm. 91. Das Christophorusfresko von 1657 wurde von Matthias Grafensteiner 1672 erneuert. Archiv der Diözese Gurk, Pfarrarchiv Maria Saal, HS 442, Stiftsrechnung 1672, zitiert nach Ernst 1994, S. 142 und S. 267, Anm. 48. Das Ölbergfresko von 1657 wurde 1720 restauriert. Archiv der Diözese Gurk, Pfarrarchiv Maria Saal, HS 174, Stiftsrechnung 1720, zitiert nach Ernst 1994, S. 143 und S. 267, Anm. 52.

¹⁸⁴ Zwei Altäre, die wahrscheinlich barocken Ursprungs sein dürften, wurden im vorherigen Kapitel nicht erwähnt und werden im Folgenden auch nicht genannt, da weder ihr Standort noch ihre Entstehungszeit bekannt sind und sie lediglich durch Erwähnung einer Restaurierung erfasst werden können. Es handelt sich dabei um den 1794 restaurierten Vierzehn-Nothelferaltar und den Ursulaaltar, der als Seitenaltar betitelt und 1868 restauriert wurde. Kärntner Landesarchiv, Graz, Fasc. XVII, Nr. 649, Stiftsrechnung 1794 und Archiv der Diözese Gurk, Pfarrarchiv Maria Saal, Alte Bauakten, 1868/Sep./29 bis 1868/Nov./6, zitiert nach Ernst 1994, S. 167 und S. 276, Anm. 190 und Anm. 191.

1689 trat ein *neuer Josephsaltar* an die Stelle des 1660 erfassbaren und 1663/64 renovierten Vorgängers.¹⁸⁵ Ernst vermutete, dass der Vorgänger eventuell beim Brand 1669 beschädigt oder zerstört worden war.¹⁸⁶ Der neue Altar wurde laut den Recherchen Ernsts 1689 von einem Herren von Rosenberg und seiner Gemahlin gestiftet und von dem Tischler Melchior Weixler im Südschiff, im ersten Joch von Osten, aufgestellt, wo er sich noch heute befindet (Abb. 55).¹⁸⁷ Um 1700 entstand der *Anna-Altar*, der sich heute noch in der westlicheren der beiden südlichen Kapellenanbauten befindet (Abb. 56).¹⁸⁸ Ernst vermutete, dass er von einigen Maria Saaler Kapitularen gestiftet wurde.¹⁸⁹ Vielleicht ersetzte er einen gotischen Vorgänger, der allerdings nicht durch schriftliche Quellen belegbar ist. Die Draperiestukkaturen der Annakapelle entstanden um 1720 (Abb. 57).¹⁹⁰ 1750 wurde ein *neues Chorgestühl* im Hauptchor aufgestellt (Abb. 58). Theoretisch wäre es möglich, dass die heute in der Anna-Kapelle und neben der Sakristeitür aufgestellten Chorgestühle (Kat. 30) die Vorgänger des barocken Chorgestühls sind. Allerdings fehlen hierauf konkrete Hinweise und jene Gestühle sind zeitlich schwierig einzuordnen. Das *Kreuzigungsfresko* an der Außenwand des Chores (Abb. 48) übertünchte im 18. Jahrhundert offenbar ein sich darunter befindendes Fresko. Schnerich konnte diese Situation scheinbar noch bewerten und identifizierte das darunterliegende Fresko als Weltgerichtsdarstellung, welches aus der Zeit um 1500 stammt.¹⁹¹ Heute kann diese Situation leider nicht mehr in dieser Form beurteilt werden. 1689 ersetzte ein *neuer Dreifaltigkeitsaltar*, der heute nicht mehr erhalten ist, den gotischen Dreifaltigkeitsaltar aus dem Jahr 1504 im Nordchor.¹⁹² Laut den Recherchen Ernsts dürfte der Altar von Anna Barbara von Ursenbeck, einer geborenen Gräfin von Liechtenstein, gestiftet worden sein.¹⁹³ Am Altar waren die Krönung Mariens und darüber die Dreifaltigkeit dargestellt.¹⁹⁴ 1725 trat ein *neuer Barbara-Altar* an die Stelle des 1509 für die Mordax-Kapelle gestifteten Altares.¹⁹⁵ Dieser barocke Altar, der bis heute in der Kapelle aufgestellt ist und die Heilige Barbara im Altarbild und im Aufsatz die Dreifaltigkeit zeigt, wurde laut Ernst vielleicht von Johann Josef Freiherr Stampfer von Walchenberg gestiftet (Abb. 59).¹⁹⁶ Der

¹⁸⁵ Ernst 1994, S. 164. Auf die Datierungsproblematik des 1660 fassbaren Josephsaltares wurde bereits hingewiesen.

¹⁸⁶ Archiv der Diözese Gurk, Kapitelarchiv Maria Saal, HS 102, Stiftsrechnung 1671, zitiert nach Ernst 1994, S. 275, Anm. 169.

¹⁸⁷ Archiv der Diözese Gurk kein Datum, Kapitelarchiv Maria Saal, HS 119, Stiftsrechnung 1688, zitiert nach Ernst 1994, S. 164 und S. 275, Anm. 170.

¹⁸⁸ Archiv der Diözese Gurk, Kapitelarchiv Maria Saal, HS 436, Stiftsrechnung 1705, zitiert nach Ernst 1994, S. 165 und S. 275, Anm. 174.

¹⁸⁹ Ernst 1994, S. 165.

¹⁹⁰ Dehio Kärnten 2001, S. 515.

¹⁹¹ Schnerich 1916/1917, S. 101.

¹⁹² Unter Umständen handelt es sich bei den heute an der Südwand des mittleren Chores aufgestellten Figuren um Fragmente dieses barocken Dreifaltigkeitsaltares, siehe dazu Ernst 1994, S. 166 und S. 276, Anm. 185.

¹⁹³ Ernst 1994, S. 166. Ernst bezieht sich bei Identifikation der Stifterin auf eine Überlieferung im Marianischen Gnadenthron: Marianischer Gnadenthron d. Erzherzogthums Kärnten 1764, S. 101f, zitiert nach Ernst 1994, S. 166 und S. 276, Anm. 183.

¹⁹⁴ Archiv der Diözese Gurk, Kapitelarchiv Maria Saal, XVII 9, XVIII: Brief Udenaus an das Salzburger Konsistorium von 1787/Juni/29, zitiert nach Ernst 1994, S. 166 und S. 276, Anm. 184.

¹⁹⁵ Dehio Kärnten 2001, S. 517 und Ernst 1994, S. 164.

¹⁹⁶ Ernst 1994, S. 164. Ernst bezieht sich bei Identifikation des Stifters auf eine Überlieferung im Marianischen Gnadenthron: Marianischer Gnadenthron d. Erzherzogthums Kärnten 1764, S. 104f, zitiert nach Ernst 1994, S. 164 und S. 275, Anm. 172.

neue Stephanusaltar wurde 1711 laut Marianischem Gnadenthron von Elisabeth Stadlerin von Gestirn, geborene Christalnigg, gestiftet und 1726 vollendet (Abb. 60).¹⁹⁷ Er ersetzte den gotischen Vorgänger im Südchor, den 1464 gestifteten Stephansaltar der Steinmetzbruderschaft.¹⁹⁸ 1930 wurde der barocke Stephansaltar, der am Altarbild die Steinigung des Stephanus zeigt, an die nördliche Querhauswand versetzt, wo er sich heute noch befindet, wobei an seine ehemalige Stelle der Georgsaltar trat.¹⁹⁹ 1747 entstanden schließlich die *neue*, heutige *Kanzel* am zweiten nördlichen Langhauspfeiler von Osten und das Kanzelpendent am gegenüberliegenden südlichen Pfeiler (Abb. 61). Sie werden Johann Pacher zugeschrieben und wurden von Marcell Senger gefasst.²⁰⁰ Das Pendent ersetzte den unter Umständen seit 1643 nicht mehr verwendeten oder entfernten, gotischen Predigtstuhl am Südpfeiler.

3.2.1 Die erhaltenen gotischen Fragmente im barocken Kirchenraum

Wie bereits erwähnt, handelt es sich bei den im barocken Kirchenraum erhaltenen gotischen Objekten um die Kreuzigungsgruppe in der Sachskapelle, die steinerne Marienstatue, den plastischen Weltenrichter am Triumphbogen und um Teile der mittelalterlichen Verglasung im Chorraum. 1688 verdrängte ein neuer Kreuzaltar, bei dem es sich um den noch heute in der Sachskapelle aufgestellten „Arme-Seelen-Altar“ (Abb. 62) handelt, den aus gotischen Objekten zusammengesetzten Vorgängeraltar der zweiten Ausstattungsphase.²⁰¹ In diesen, wahrscheinlich von Quirina Theresia von Sauer gestifteten und von dem Tischler David Rieger errichteten „Arme-Seelen-Altar“ wurden die drei unschuldigen Kinderfiguren und die Kreuzigungsgruppe übernommen, der Bildhauer Johann Claus fertigte die Engelsfiguren sowie die Fegefeuergruppe der Armen Seelen.²⁰² Im Jahr 1739 ist eine Neufassung „*der Statue des Richters der Lebenden und der Toten ober dem Gnadenthron*“ (das heißt, über dem 1646/47 errichteten Gnadentalter, gemeint ist also der plastische Weltenrichter am Triumphbogen) durch Johann Marcell Senger belegt.²⁰³ Dies lässt darauf schließen, dass die Figur des Weltenrichters noch in die barocke Ausstattung integriert waren, später aber, vielleicht 1798, als auch das Christophorusfresko an der Außenwand der Sakristei übertüncht wurde, oder 1859 im Zuge der Malerarbeiten im Innenraum die Figur in den Dachboden

¹⁹⁷ Archiv der Diözese Gurk, Pfarrarchiv Maria Saal, HS 185, Stiftsrechnung 1726, zitiert nach Ernst 1994, S. 165 und S. 275, Anm. 178. Zur Identifikation der Stifterin siehe Marianischer Gnadenthron d. Erzherzogthums Kärnten 1764, S. 104, zitiert nach Mahlknecht 2007, S. 356 und S. 366, Anm. 27.

¹⁹⁸ Eine fotografische Abbildung des Stephanusaltars im Südchor befindet sich im Fotoarchiv des Bundesdenkmalamts: BDA Fotoarchiv, Ordner Maria Saal, Wallfahrtskirche innen, Unterordner Altäre.

¹⁹⁹ Zur Versetzung der Altäre 1930 siehe Archiv der Diözese Gurk, Pfarrarchiv Maria Saal, Alte Bauakten: 1930/ Juli/11, zitiert nach Ernst 1994, S. 155.

²⁰⁰ Archiv der Diözese Gurk, Pfarrarchiv Maria Saal, HS 235, Stiftsrechnung 1747, zitiert nach Ernst 1994, S. 187 und S. 282, Anm. 302. Zur Zuschreibung an Johann Pacher siehe Dehio Kärnten 2001, S. 516.

²⁰¹ Archiv der Diözese Gurk, Pfarrarchiv Maria Saal, HS 118, Stiftsrechnung 1687/88, zitiert nach Ernst 1994, S. 162 und S. 274, Anm. 158.

²⁰² Zur Identifikation der Stifterin liefert Ernst keine Quellenangabe, zu der des Tischler Riegers und des Bildhauers Claus als ausführende Künstler siehe Archiv der Diözese Gurk, Pfarrarchiv Maria Saal, HS 118, Stiftsrechnung 1687/88, zitiert nach Ernst 1994, S. 162 und S. 274, Anm. 158.

²⁰³ Archiv der Diözese Gurk, Pfarrarchiv Maria Saal, HS 216, Stiftsrechnung 1739, zitiert nach Ernst 1994, S. 140, S. 187 und S. 282, Anm. 301.

des Karners gebracht wurde, wo sie 1898 wiedergefunden wurde.²⁰⁴ Der barocke Hochaltar wurde 1714 gestiftet, 1718 aufgestellt und 1725 war er, nachdem einige offenbar unpassend erscheinenden Figuren ausgetauscht worden waren, vollendet.²⁰⁵ Bis zu diesem Zeitpunkt dürfte demnach der gotische Altar des Chorraumes beachtlicher Weise noch in der Kirche vorhanden gewesen sein. Aus einer Stiftsrechnung wird deutlich, dass, um den Altar 1718 aufzustellen, die Chorfenster teilweise ausgeschlagen wurden und dass im Zuge dessen die alten, gemalten Glasfenster, die undurchsichtig geworden waren, ersetzt wurden.²⁰⁶ Daraus lässt sich vermuten, dass sich die gotischen Glasfenster aus der Zeit um 1430/40 noch bis ins frühe 18. Jahrhundert im Chor befunden haben könnten, 1718 aber entweder zerstört oder ersetzt wurden. Die zwei heute noch vorhandenen, gotischen Fensterscheiben (Kat. 10) blieben im barocken Kirchenraum erhalten und wurden erst 1892 in die Westwand eingesetzt.²⁰⁷ Die Stukkaturen der Chorgewölbe und der Gewölbe der südlichen Kapellenanbauten wurden außerdem von Kilian Pittner 1708 bis 1710 hergestellt.²⁰⁸ 1787 wurde noch die ein Jahr zuvor neugefasste Gnadenmadonna in den Hochaltar eingebaut und der Gnadenaltar von 1647 schließlich abgetragen.²⁰⁹

Im Jahr 1750 dominierten also bereits barocke Bildwerke praktisch die gesamte Ausstattung der Kirche, 1787 wurde noch der Gnadenaltar der zweiten Ausstattungsphase abgebaut und die Marienstatue in den neuen Hochaltar versetzt. Trotz der umfassenden Neuausstattung blieben einzelne gotische Objekte erhalten und wurden in die barocke Ausstattung integriert. Zu diesen mittelalterlichen Objekten zählen die im 1688 errichteten Arme-Seelen-Altar eingebaute Kreuzigungsgruppe, die steinerne Marienstatue, der plastische Weltenrichter am Triumphbogen und zwei bemalte Glasscheiben mit Engelsdarstellungen im Chor, die erst 1892 in die Westwand versetzt wurden. Erhalten und in die barocke Ausstattung integriert blieben wohl jene Objekte, denen eine besondere Wertschätzung zu Teil wurde. Letztendlich waren dies interessanterweise die Fragmente der (rekonstruierten) ehemaligen Lettnerzone: Die Marienstatue, der Gekreuzigte und der Weltenrichter am Triumphbogen. Da die Glasscheiben im Chor bei Einbau des Hochaltars bewusst und nicht nur versehentlich zerstört wurden, darf im Falle der erhaltenen Glasmalereien vielleicht eher von einem glücklichen Zufall als von einer bewussten Bewahrung und Wertschätzung seitens der Zeitgenossen die Rede sein. Von besonderer Wichtigkeit

²⁰⁴ Zur Übertünchung des Christophorusfreskos an der Außenwand der Sakristei siehe Archiv der Diözese Gurk, Pfarrarchiv Maria Saal, HS 320, Stiftsrechnung 1789, zitiert nach Ernst 1994, S. 142 und S. 267, Anm. 49. Zu den Malerarbeiten 1859 siehe Archiv der Diözese Gurk, Pfarrarchiv Maria Saal, Alte Bauakten: Protokoll aufgen. zu Maria Saal 1859/April/6, zitiert nach Ernst 1994, S. 146 und S. 268, Anm. 75. Zur Wiederauffindung der Weltenrichterfigur 1898 siehe Archiv der Diözese Gurk, Pfarrarchiv Maria Saal, Alte Bauakten, 1898/Sep./3, zitiert nach Ernst 1994, S. 140 und S. 267, Anm. 41.

²⁰⁵ Archiv der Diözese Gurk, Pfarrarchiv Maria Saal, HS 183, Stiftsrechnung 1725, zitiert nach Ernst 1994, S. 148 und S. 270, Anm. 93.

²⁰⁶ Archiv der Diözese Gurk, Pfarrarchiv Maria Saal, HS 170, Stiftsrechnung 1718, zitiert nach Ernst 1994, S. 143 und S. 268, Anm. 57.

²⁰⁷ Ernst 1994, S. 144.

²⁰⁸ Archiv der Diözese Gurk, Pfarrarchiv Maria Saal, HS Nr. 441, Stiftsrechnung 1710, zitiert nach Ernst 1994, S. 145 und S. 268, Anm. 71.

²⁰⁹ Zur Neufassung der Marienstatue 1786 siehe Archiv der Diözese Gurk, Pfarrarchiv Maria Saal HS 316, Stiftsrechnung 1786, zitiert nach Ernst 1994, S. 147 und S. 269, Anm. 80, zum Einbau in den Hochaltar siehe Archiv der Diözese Gurk, Pfarrarchiv Maria Saal, HS 316, Stiftsrechnung 1787 un HS 318, Stiftsrechnung 1787, zitiert nach Ernst 1994, S. 148 und S. 270, Anm. 91.

war – wie bereits in der zweiten Ausstattungsphase – offenbar die Marienstatue. Der Gnadenaltar der zweiten Ausstattungsphase wurde zwar während der gesamten Barockisierung in der Kirche belassen, nach Beendigung dieser dritten Ausstattungsphase erhielt die Marienstatue aber – mit etwas zeitlichem Abstand – ihren heutigen Platz im Hochaltar und der Gnadenaltar von 1646/47 wurde abgebaut. Ähnlich konnte man wohl am Altaraufbau in der Sachskapelle aus der zweiten Ausstattungsphase – so er tatsächlich bestanden hat – bald keinen Gefallen mehr finden, wenngleich der überlebensgroße Gekreuzigte selbst offenbar eine beeindruckende Wirkung gehabt haben musste und daher in einen neuen Altar übernommen wurde. Somit verschwanden durch das Aufstellen von barocken Altären nicht nur die gotischen Objekte, sondern durch den Abbruch des Altaraufbaues in der Sachskapelle und des Gnadenaltares schließlich auch die „Zwitterwesen“ der zweiten Ausstattungsphase aus der Kirche. Während die Entfernung der gotischen Altäre großteils nachvollzogen werden kann, ist der Zeitpunkt der Übertünchung der gotischen Fresken unbekannt. Vorstellbar wäre, dass sie bei den Malerarbeiten im Innenraum nach dem Brand im Jahr 1674 übertüncht wurden.²¹⁰ Eine spätere Ausweißung des Innenraumes ist erst wieder für das Jahr 1859 belegt, wobei nicht nachgewiesen werden kann, ob auch zwischen 1674 und 1859 Malerarbeiten im Innenraum durchgeführt wurden.²¹¹ Möglich wäre theoretisch auch eine Übertünchung im Innenraum gemeinsam mit der Übertünchung des Christophorusfreskos an der Außenwand der Sakristei 1789.²¹² Es scheint aber unter Anbetracht der Tatsache, dass bereits ab 1750 die Kirchengestaltung durch barocke Ausstattungsobjekte dominiert wird und ab 1884 die gotischen Fresken bereits wiederentdeckt werden, wahrscheinlich, dass die gotischen Fresken eher vor 1859 übertüncht wurden. In den folgenden Jahrzehnten wurden hauptsächlich Renovierungen durchgeführt, die barocke Ausstattung aber bis 1884 großteils nicht verändert. 1789 wurde das Christophorusfresko von 1672 an der Außenwand der Sakristei übertüncht.²¹³ 1856 wurde der Verbindungsgang zwischen den Türmen abgetragen.²¹⁴ 1859 erfolgte die bereits erwähnte Übertünchung im Innenraum.²¹⁵ Außerdem wurde in diesem Jahr der Arme-Seelen-Altar von 1688 restauriert und der Hochaltar nochmals neu vergoldet, bevor er 1890 eine neugotische Umgestaltung erfuhr.²¹⁶

²¹⁰ Zur Ausmalung des Kircheninneren siehe Kärntner Landesarchiv, Graz, Fasc. XVI, Nr. 353, 1674/Feb./23, zitiert nach Ernst 1994, S. 128-129 und S. 262, Anm. 22.

²¹¹ Zu den Malerarbeiten 1859 siehe Archiv der Diözese Gurk, Pfarrarchiv Maria Saal, Alte Bauakten: Protokoll aufgen. zu Maria Saal 1859/April/6, zitiert nach Ernst 1994, S. 146 und S. 268, Anm. 75.

²¹² Zur Übertünchung des Christophorusfreskos an der Außenwand der Sakristei 1789 siehe Archiv der Diözese Gurk, Pfarrarchiv Maria Saal, HS 320, Stiftsrechnung 1789, zitiert nach Ernst 1994, S. 142 und S. 267, Anm. 49. Ernst erwähnte in diesem Zusammenhang an dieser Stelle die josephinischen Vorschriften über die Bilder und Statuen aus dem Jahr 1784.

²¹³ Archiv der Diözese Gurk, Pfarrarchiv Maria Saal, HS 320, Stiftsrechnung 1789, zitiert nach Ernst 1994, S. 142 und S. 267, Anm. 49.

²¹⁴ Hermann 1856, S. 105f, zitiert nach Ernst 1994, S. 131.

²¹⁵ Zu den Malerarbeiten 1859 siehe Archiv der Diözese Gurk, Pfarrarchiv Maria Saal, Alte Bauakten: Protokoll aufgen. zu Maria Saal 1859/April/6, zitiert nach Ernst 1994, S. 146 und S. 268, Anm. 75.

²¹⁶ Zur Restaurierung des Arme-Seelen-Altars 1859 siehe Archiv der Diözese Gurk, Pfarrarchiv Maria Saal, Alte Bauakten, 1858/Nov./5, zitiert nach Ernst 1994, S. 163 und S. 274, Anm. 162, zur Neuvergoldung des Hochaltares 1859 siehe Archiv der Diözese Gurk, Pfarrarchiv Maria Saal, Alte Bauakten, 1858/Nov./5, zitiert nach Ernst 1994, S. 149 und S. 271, Anm. 96 und zur neugotischen Umgestaltung des Hochaltares 1890 siehe Hartwagner 1959, S. 37, zitiert nach Ernst 1994, S. 149.

3.3 Die vierte Ausstattungsphase – die Regotisierung (1884 – 1937)

Nachdem die mittelalterlichen Ausstattungsstücke in der Kirche im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts schrittweise ersetzt worden waren, wurde der Gotik durch den Fund des Chorfreskos 1884 wieder neue Wertschätzung zu Teil. Freilegungen der gotischen Fresken, neugotische Umgestaltung und bewusste Einsetzung von gotischen Altären bestimmten in den kommenden Jahrzehnten die Ausstattung Maria Saals.²¹⁷ Im Folgenden sollen nun zuerst die zwischen 1884 und 1930 erfolgten Freilegungen der Fresken aufgelistet und im Anschluss daran die Umgestaltungen des Kirchenraums im Sinne der Neugotik vorgestellt werden. Die Wiederversetzung des plastischen Weltenrichters wird gemeinsam mit der Freilegung des Triumphbogenfreskos angeführt werden, da im Zuge dieser Versetzung das Fresko entdeckt wird. Eine Graphik soll auch die vierte Ausstattungsphase illustrieren (Abb. 74). Es wird zu beobachten sein, dass einige der in den 1880er Jahren restaurierten Fresken bereits in den 1930er Jahren abermals einer Restaurierung unterzogen wurden, da sich in diesen fünfzig Jahren die Einstellung bezüglich der restauratorischen Praxis bereits grundlegend geändert hatte, wie besonders deutlich an der 1929/30 erfolgten Restaurierung der Querhausfresken erkannt werden kann. Da aber zwischen 1884 und 1930 eine gewisse Form von Kontinuität in den Freilegungs- und Restaurierungsarbeiten bemerkt werden kann, werden die erneuten, unter einer veränderten Einstellung erfolgten Restaurierungen hier nicht als eigene Phase dargestellt werden.

Das *Fresko an der Chornordwand* wurde **1884** bei „Säuberungsarbeiten“ wiederentdeckt, wobei die Freilegung und anschließende Übermalung von Winder durchgeführt wurde.²¹⁸ Photographische Aufnahmen stellen den durch Winder hergestellten Zustand des Freskos dar, der bis zur erneuten Restaurierung 1934 bestehen blieb (Abb. 63 und Abb. 64): Im oberen Bildstreifen war durch die Übermalung Winders das Urteil Salomons dargestellt, während das rechte obere Bildfeld, das, wie sich später herausstellen sollte, die Flucht nach Ägypten zeigt, nicht aufgedeckt war.²¹⁹ Jenes Feld wurde erst 1930 durch Walliser freigelegt und 1931 restauriert.²²⁰ 1934 erfolgte nochmals eine Restaurierung des gesamten Chorfreskos durch Walliser, im Zuge derer die Übermalungen Winders abgenommen wurden und der heutige Zustand hergestellt wurde (Kat. 1).²²¹ Die *Karnerfresken* wurden **1885** freigelegt und zwei Jahre später von einem Tiroler Künstler ohne vorherige Absprache mit dem Landeskonservator

²¹⁷ Im Folgenden werden die für die gotische Ausstattung relevanten Restaurierungen und Umstellungen vorgestellt, nicht aber Restaurierungen von barocken Werken oder Neuschaffungen, die an dieser Stelle trotzdem erwähnt sein sollen: Das Christophorusfresko, 1672 von Matthias Grafensteiner erneuert und 1789 übertüncht, wurde im Jahr 1900 von Melicher restauriert. Grueber 1901, S. 145. 1911 wurde das Kreuzigungsfresko aus dem 18. Jahrhundert, das wahrscheinlich ein gotisches Weltgerichtsfresko überdeckte, von Viertelberger restauriert, wie dem Tätigkeitsbericht in den Mitteilungen der Zentralkommission aus dem Jahr 1911 zu entnehmen ist: O. A., Tätigkeitsbericht 1911, S. 615. 1928 wurde außerdem von Herbert Böckl das Fresko über der Sakristeitür geschaffen.

²¹⁸ Dies ist den Notizen in den Mitteilungen der Central-Commission aus dem Jahr 1884 zu entnehmen: O. A., Notizen 1884, S. CCXXIV.

²¹⁹ Grueber 1895, o. S., Beilage I.

²²⁰ BDA Wien, Zl.1109, Betreff: Maria Saal, Freskenrestaurierung, 22.12.1931.

²²¹ BDA Wien, Zl.452, Betreff: Maria Saal, Stiftspfarrkirche, Fresken im Presbyterium, Restaurierung, 14.9.1934.

übermalt.²²² Zeichnungen und Beschreibungen der Karnerfresken, die das Lesen der heute leider sehr reduzierten Darstellungen erleichtert, wurden 1895 in den Mittheilungen der Central-Commission veröffentlicht (Abb. 79).²²³ Die Zeichnungen dürften allerdings erst nach der Übermalung entstanden sein, wobei – wenn man die Zeichnungen mit dem heutigen, auf die Originalsubstanz freigelegten Bestand vergleicht – sich der Tiroler Übermaler doch sehr am Original orientiert haben dürfte. Erst 1936/37 wurden die Fresken von Walliser einer Restaurierung unterzogen und die Übermalungen von 1887 entfernt.²²⁴ 1885 wurde auch das *Fresko der thronenden Madonna* freigelegt und 1887 von Winder restauriert.²²⁵ Eine erneute Restaurierung, in der die Übermalungen Winders entfernt wurden, erfolgte 1934 durch Walliser, wobei auch im Zuge dieser Restaurierung auf Grund des reduzierten Zustands der Malerei einige Retuschen ausgeführt werden mussten und das Denkmalamt dem Ergebnis kritisch gegenüber stand (Kat. 5).²²⁶ Die Figur des *Weltenrichters*, der sich ursprünglich im Rundfenster der Triumphbogenwand befunden hatte, wurde 1898 im Dachboden des Karners entdeckt, restauriert und an seine ursprüngliche Stelle versetzt.²²⁷ Dabei wurde das übertünchte und leider schlecht erhaltene *Weltgerichtsfresko* (Kat. 3) entdeckt und von Melicher freigelegt.²²⁸ Das für die Restaurierung des Weltgerichtsfreskos aufgestellte Gerüst erlaubte auch die Untersuchung des angrenzenden Langhausgewölbes, wobei das übertünchte *Stammbaumfresko* (Kat. 4) im Jahr 1900 entdeckt und in Folge von Melicher mit der Freilegung begonnen wurde.²²⁹ Die Restaurierung, die 1902 aus finanziellen Gründen nach Aufdeckung von 5 Feldern unterbrochen werden musste, wurde erst 1927-29 durch Walliser beendet.²³⁰ Nach dieser Restaurierung Wallisers wurde erstmals die neu entwickelte Sensibilität der Denkmalpflege des 20. Jahrhunderts sichtbar, als die Retusche am Stammbaumfresko bereits als zu weit gehend empfunden wurde.²³¹ Diese neue, vorsichtige Einstellung den Kunstwerken gegenüber sollte bereits in der nächsten und letzten Freilegung in Maria Saal, die der Querhausfresken, zu tragen

²²² Der Bericht in den Notizen der Mittheilungen der Central-Commission aus dem Jahr 1885 erwähnt, dass neben dem Chornordwandfresko auch die Karnerfresken und das Fresko der thronenden Madonna in der südlichen Vorhalle aufgedeckt wurden: O. A., Notizen 1885, S. CXXXIX, Nr. 147. Die Übermalung erfolgte ohne Genehmigung 1887: O. A., Notizen 1887, S. CCXXXIX und Lind, Notizen 1888, S. 50.

²²³ Grueber 1895, S. 34-36.

²²⁴ BDA Wien, Zl.687, Betreff: Maria Saal, Karner, Fresken von 1521, Restaurierung, 4.12.1936 und BDA Wien, Zl.613, Betreff: Maria Saal, Karner, Fresken, Restaurierung, 16.9.1937.

²²⁵ Hierzu siehe die Notizen in den Mittheilungen der Central-Commission: O. A., Notizen 1885, S. CXXXIX und O. A., Notizen 1887, S. XLV.

²²⁶ BDA Wien, Zl.485, Betreff: Maria Saal, Stiftspfarrkirche, Vorhalle, Wandgemälde, 28.9.1934. In Folge dieser Unzufriedenheit mit dem Ergebnis der Restaurierung wurde sogar über eine „*Neuschöpfung*“ durch Böckl oder Lobisser nachgedacht.

²²⁷ Archiv der Diözese Gurk, Pfarrarchiv Maria Saal, Alte Bauakten, 1898/Sep./3, zitiert nach Ernst 1994, S. 140 und S. 267, Anm. 41.

²²⁸ Hierfür siehe einen Bericht in den Mittheilungen der Central-Commission: Melicher 1900, S. 39-40, Nr. 4.

²²⁹ Hierfür siehe einen Bericht in den Mittheilungen der Central-Commission: Melicher 1900, S. 40, Nr. 4.

²³⁰ Hierfür siehe einen Bericht über Kärnten in den Mittheilungen der Central-Commission: O. A., Sitzungsberichte 1902, S. 204. Walliser hinterließ damals den Vermerk über seine Restaurierung westlich vom Stammbaumfresko im Gewölbe des Langhauses. 1929 wurde auch entschieden, dass die im Gewölbe des Nordschiffs gefundenen Rankenmalereien für eine Rekonstruktion nicht ausreichend vorhanden waren und übertüncht werden sollen. LK Kärnten, Zl.6744/D ex 1929, Betreff: Maria Saal, Pfarrkirche, 21.10.1929.

²³¹ LK Kärnten, 17.3.1930 und LK Kärnten, Zl.3002/D ex 1930, Betreff: Maria Saal, Pfarrkirche, Freilegung der Querschiffdecke, 29.4.1930.

kommen. Die *Querhausfresken* wurden schließlich **1929/30** durch Walliser freigelegt und restauriert, wobei in Anlehnung an die Retuscheproblematik des zuvor freigelegten Stammbaumfreskos besonders darauf geachtet wurde, den Charakter der Malerei nicht durch zu weit gehende Restaurierung zu entstellen.²³² Tatsächlich lässt sich heute auch ein entsprechender Unterschied im Zustand der Lang- und Querhausfresken (Kat. 2) feststellen.

Der *Arndorfer Altar* (Kat. 11) wurde **1884** aus der Filialkirche St. Leonhard in Arndorf (rück-)erworben und im Nordchor aufgestellt, wo er den barocken Dreifaltigkeitsaltar aus dem Jahr 1689 ersetzte.²³³ Dem barocken Altar, der heute nicht mehr erhalten ist, wurde damit das Schicksal seines Vorgängers zu Teil. 1909 wurden die zwei Schreinwächterfiguren des Arndorfer Altares Georg (Kat. 11) und Florian (Kat. 11) auf Konsolen neben dem Altar aufgestellt, damit sie auch bei geöffneten Flügeln sichtbar sind.²³⁴ Der *Georgsaltar*, der im Karner von St. Georgen am Sandhof aufgestellt war, wurde **1885** für Maria Saal erworben und vorerst auf das Modestusgrab in der Sachskapelle gestellt, wobei sich die K.K. Central-Commission gegen diese Aufstellung aussprach (Abb. 65).²³⁵ 1907 wurde er daher im östlichsten Joch des Nordschiffs aufgestellt (Abb. 66), bevor er 1930 seinen heutigen Platz im Südchor einnahm (Kat. 12).²³⁶ Der bis dahin im Südchor aufgestellte Stephanusaltar von 1726 wurde daraufhin an die nördliche Querhauswand versetzt (Abb. 60). Zwar wurde der barocke Altar nicht zerstört, sehr wohl aber zu Gunsten des Georgsaltares an eine weniger prominente Stelle in der Kirche versetzt. Ab **1890** wurde der *Hochaltar*, dessen Mittelpunkt seit 1787 die Gnadenmadonna war, mit neugotischem Formengut umgestaltet, indem das barocke Tabernakel ersetzt wurde und die Madonnenstatue einen neugotische Rahmung erhielt (Abb. 67).²³⁷ Dieser neugotische Zustand bestand bis zur Rückführung des Altares in seine barocke Form im Jahr 1956. Die zwei *mittelalterlichen Glasfenster* des Chores, die durch den Einbau des Hochaltars 1718 nicht zerstört worden waren, wurden **1892** zum Schutz und als Zeichen neuer Wertschätzung in die Westfassade eingemauert.²³⁸ Das *Michaelsfresko*, das im Dachboden des Karners aufgefunden wurde, wurde – um die Malerei sichtbar zu machen und zu präsentieren – von Walliser **1938** abgenommen, in einen Holzrahmen eingepasst und an der Südwand des Nordchores in der Kirche aufgehängt (Kat. 8).²³⁹

²³² BDA Wien, Zl.744/29, Betreff: Maria Saal, Pfarrkirche, gotische Fresken, 14.11.1929 und LK Kärnten, Zl.3002/D ex 1930, Betreff: Maria Saal, Pfarrkirche, Freilegung der Querschiffdecke, 29.4.1930.

²³³ Ernst 1994, S. 150.

²³⁴ Hierfür siehe den Tätigkeitsbericht in den Mitteilungen der Zentralkommission für Kärnten: O. A., Tätigkeitsbericht 1909, S. 494.

²³⁵ Hierfür siehe die Notizen in den Mitteilungen der Central-Commission: O. A., Notizen 1887, S. CCXL. Eine Abbildung dieser ehemaligen Aufstellung, die die Sicht auf den Arme-Seelen-Altar verhinderte, findet sich bei Schnerich 1929, Abb. 13, o. S., (Abb. 59).

²³⁶ Schnerich 1929, S. 16 und Ernst 1994, S. 155.

²³⁷ Ernst 1994, S. 149 und Schnerich 1890, S. 34.

²³⁸ Ernst 1994, S. 144.

²³⁹ BDA Wien, Zl.618, Betreff: Maria Saal, Karner, Gotisches Michaelsfresko, Übertragung, Subvention, 10.8.1938 und BDA Wien, Zl.868/38, Betreff: Maria Saal, Stiftskirche, Michaelsfresko, Übertragung, 9.1.1939.

3.3.1 Denkmalpflege und Umgang mit Kulturgut im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert in Maria Saal

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts lässt sich in Maria Saal eine neue Wertschätzung der in der Barockzeit eher vernachlässigten Gotik ausmachen, die sich im Anschaffen und Präsentieren gotischer Ausstattungsstücke zeigt. Der Ankauf von Arndorfer Altar und Georgsaltar sind sowohl als bewusste gotische Gestaltung der Maria Saaler Kirche – ihre Aufstellung verdeckt, beziehungsweise verdrängt barocke Altäre – als auch als Bemühen um die Bewahrung der Objekte an sich und ihre Erhaltung in einem kirchlichen Kontext zu verstehen. Ebenso ist die Versetzung und Präsentation der mittelalterlichen Glasmalereien in die Westfassade als Schutzmaßnahme für geschätzte Kunstwerke zu sehen. Auch die Bemühung um die Freilegung der mittelalterlichen Fresken – in knapp fünfzehn Jahren wird eine beachtliche Anzahl von Fresken, nämlich das Chorfresko, das Fresko der thronende Madonna, das Weltgerichtsfresko am Triumphbogen und Teile des Stammbaumfreskos freigelegt und restauriert – bezeugt das Interesse an der Gotik im 19. Jahrhundert, wenn auch der Umgang mit den Objekten aus denkmalpflegerischer Sicht noch nicht dem Verständnis des 20. Jahrhunderts entspricht. Die, wohl gemerkt, nicht genehmigte Übermalung der Karnerfresken 1887 durch einen Tiroler Maler, aber auch die abgesegnete „Restaurierung“ des Chorfreskos durch Melicher 1884/85 lässt die Einstellung des 19. Jahrhunderts erkennen, die zwar bereits einen Alterswert historischer Objekte kennt, aber mit den Kunstwerken noch viel mehr in einer künstlerischen als wissenschaftlichen Auseinandersetzung steht. In diesem Sinn zu verstehen ist wohl auch die 1890 ausgeführte neugotische Gestaltung des Hochaltares, die erst relativ spät, nämlich 1957 entfernt wurde.²⁴⁰ Die erneuten Restaurierungen von Chorfresko und Karnerfresken in den Dreißigerjahren des 20. Jahrhunderts, die auch als „Entrestaurierungen“ zu verstehen sind, lassen die neue Vorstellung vom „richtigen“ Umgang mit Kulturgütern bereits erkennen. Dass die 1929 fertiggestellte Restaurierung des Stammbaumfreskos durch Walliser in der Retusche bereits als zu weitgehend empfunden wurde, ist symptomatisch für die neu entwickelte Vorsicht der Denkmalpflege.²⁴¹ Schließlich wurde 1929/30 den Querhausfresken eine bewusst zurückhaltende Restaurierung durch Walliser zu Teil, die ausdrücklich auf die Wahrung des „*ursprünglichen Charakters*“

²⁴⁰ Generell scheint bei der Marienstatue bezüglich Neuerungen und Umgestaltungen eine gewisse Resistenz und Retardierung zu beobachten zu sein. Während der Lettner eigentlich abgebrochen wurde, blieb die Marienstatue noch zwei Jahre an Ort und Stelle. Während die Kirche bereits vollständig barockisiert war, wurde die Statue erst mit einem zeitlichen Abstand von über 30 Jahren in die Neuausstattung integriert, indem sie schließlich in den Hochaltar versetzt wurde. Die neugotische Umgestaltung des ausgehenden 19. Jahrhunderts blieb bis in die 50er Jahre des 20. Jahrhunderts bestehen, obwohl die neue Einstellung der Denkmalpflege zum Umgang mit Kulturgut bereits in den Entrestaurierungen der 1930er Jahre durchgesetzt wurde.

²⁴¹ Walliser dürfte in manchen Feldern vor allem in Gesichtsbereichen tatsächlich relativ großzügig ergänzt und nachkonturiert haben, wodurch sich der ohnehin bereits graphisch wirkende Eindruck noch verstärkt haben dürfte. Durch eine für die damalige Zeit beeindruckend umfangreiche fotografische Dokumentation Wallisers während seiner Restaurierungsarbeiten können die ausgeführten Retuschen jedoch für einige Felder recht genau nachvollzogen werden. Die fotografischen Aufnahmen aus dem Nachlass Wallisers zeigen jeweils den Zustand eines Feldes nach der Freilegung und nach der Retusche. Die Aufnahmen befinden sich im Fotoarchiv des Bundesdenkmalamts: BDA Fotoarchiv, Ordner Wandmalerei MA, Maria Saal, LH 4. Joch, Querhaus, Chor und BDA Fotoarchiv, Ordner Wandmalerei MA, Maria Saal, LH 2.-3. Joch.

der Malereien abzielte.²⁴² Zusammenfassend lässt sich resümieren, dass von den zahlreichen mittelalterlichen Ausstattungsobjekten im Lauf der Jahrhunderte lediglich die Marienstatue und der Gekreuzigte sowie die beiden Glasfenster ständig und durchgehend sichtbar – wenn auch an unterschiedlichen Orten und in verändertem Formengut – in der Kirche präsent waren. Der heutige Bestand versteht sich als historisch gewachsener Zustand von rund 600 Jahren Ausstattungsgeschichte mit allen damit zusammenhängenden Umstellungen, Verlusten und Neuanschaffungen. Durch das Erarbeiten der Ausstattungsphasen konnten nicht nur die sich im Laufe der Zeit verändernden, unterschiedlichen Einstellungen und Wertigkeiten kultureller Substanz erarbeitet, sondern auch das Entstehen des heutigen Kircheninneren besser verstanden werden.

4. Zusammenfassung

Obwohl diese Arbeit schwerpunktmäßig vor allem die Ausstattung Maria Saals behandeln sollte, wurde vorab die Architektur der Kirche als „Raumhülle“ für die Ausstattungsstücke vorgestellt. Nochmals konnten die Ergebnisse Ernsts in diesem Zuge detailliert zusammengefasst werden. Eine graphische Darstellung der mittelalterlichen Bauphasen wurde als ergänzender Beitrag erstellt. Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass es sich bei der Maria Saaler Kirche hauptsächlich um einen mittelalterlichen, gotischen Baubestand handelt. Auch die Westtürme gehören der gotischen Bauperiode an, während der Kernbau des Karners einer früheren, romanischen Bauphase zugeordnet werden kann. Nachmittelalterliche Veränderungen haben relativ geringfügig in die Bausubstanz eingegriffen: Im 17. Jahrhundert wurde die mittelalterliche Empore im Nordschiff abgebrochen und die südlichen Oratorien eingebaut. Nach dem Brand 1669 wurde die Sakristei wahrscheinlich umgestaltet und die Verdachung der gesamten Kirche erneuert. Als wertvoll für eine weitere Auseinandersetzung mit der Architektur könnten sich Grabungen nach Fundamenten des romanischen Vorgängerbaus herausstellen.

Die Erforschung der Ausstattungsphasen Maria Saals gestaltete sich als interessante Herausforderung: Ausgehend von erhaltenen sowie schriftlich gesicherten Ausstattungsstücken konnte eine Vorstellung von dem sich über die Jahrhunderte mehrmals veränderten Kirchenraum entwickelt werden. Unter Einbezug der erfassbaren und überlieferten Objekte konnte für die Kirche um 1521 eine sehr reiche Ausstattung rekonstruiert werden. Während ein großer Teil dieser gotischen Objekte der ersten Ausstattungsphase relativ klar zugeordnet werden konnte, bildeten sich bald zwei komplexe Forschungsschwerpunkte heraus – die Rekonstruktion des Maria Saaler Lettners und die Identifikation des Kreuzaltares und des Altares im Chorraum. Basierend auf der Bearbeitung Schmelzers der mittelalterlichen Lettner im

²⁴² Wie aus einem Bericht Schuberts vom 29. April 1930 in den Akten des LK Kärnten und einem Bericht Ginharts vom 24. Juli 1930 in den Akten des BDA Archivs in Wien hervorgeht, wurde die Arbeit Wallisers durch Demus überwacht, da den Zuständigen die vorangegangene Restaurierung des Stammbaumfreskos durch Walliser laut Ginhart zu weit gegangen war. LK Kärnten, Akt Maria Saal, Zl.3002/D ex 1930, Betreff: Maria Saal, Pfarrkirche, Freilegung der Querschiffdecke, 29.4.1930 und BDA Wien, Zl.5452, Betreff: Maria Saal, Pfarrkirche, Restaurierungsarbeiten, 2.8.1930.

deutschsprachigen Raum und unter Einbezug der derzeitigen Quellenlage für Maria Saal konnte ein Rekonstruktionsmodell für den Typus und die Position des Lettners im Kirchenraum erstellt werden. Die Auswertung der schriftlichen Quellen ließen auf einen Kanzellettner mit zentralem Marienaltar, in dem die steinerne Marienstatue seinen Platz fand, schließen, während die architektonische Raumsituation Hinweise auf die Position des Lettners unter dem Triumphbogen lieferte. Auch die Bearbeitung der Identifikationsproblematik rund um den Kreuzaltar, den „Hochaltar“, das Einhornrelief und den Arndorfer Altar gestaltete sich als vielschichtige und komplexe Thematik. Die Aufarbeitung und Erklärung der Problemstellung unter Einbezug der unterschiedlichen Forschungsmeinungen sollte einen Beitrag zur systematischen Bearbeitung der Fragestellung liefern. Das anschließende Durchdenken und Auswerten von sich aus der Forschungslage ergebenden Lösungsvarianten ließ die Identifikation des Arndorfer Altares als Altar im Chorraum und des Einhornreliefs als Schreintafel des Kreuzaltares derzeit wahrscheinlicher erscheinen als die Rekonstruktion eines großen Altares im Chorraum, in dessen Flügel sich das Einhornrelief befunden hätte. Als Ergebnis dieser Ausarbeitung der ersten Ausstattungsphase sollte ein Verständnis für den mittelalterlichen Kirchenraum geschaffen und der Reichtum der ursprünglichen, gotischen Ausstattung aufgezeigt werden.

Das folgende Kapitel widmete sich einer Rekonstruktion der nachmittelalterlichen Ausstattungsphasen Maria Saals. Die zeitlichen Abgrenzungen, die bei einer solchen Rekonstruktion zwangsweise erstellt werden, verstehen sich als eher offen und in einander übergehend, da eine neue Ausstattungsphase für gewöhnlich nicht unbedingt bewusst intendiert und eher als ein Prozess zu verstehen ist. Trotzdem ließen sich für Maria Saal drei nachmittelalterliche „Ausstattungstendenzen“ erkennen: Die zweite Phase wurde als Übergangsperiode während der Gegenreformation vorgestellt, in der die mittelalterliche Ausstattung noch großteils vorhanden war, aber auch modernere Objekte hinzugefügt wurden. Maßnahmen wie der Abbruch des Lettners und der Empore im Nordschiff, sowie die Errichtung der südlichen Oratorien waren dieser, die Barockisierung vorbereitenden, Phase zuzuordnen. Während der tatsächlichen Barockisierung, der dritten Ausstattungsphase, konnte vor allem das schrittweise Ersetzen von gotischen Objekten durch barocke beobachtet werden. Eine ironische Wendung in dieser Angelegenheit ereignete sich schließlich im ausgehenden 19. Jahrhundert während der vierten Phase, als plötzlich barocke Stücke zu Gunsten von gotischen verdrängt wurden. Aus diesem Prozess lässt sich erkennen, dass die Wert- oder Geringschätzung gegenüber Kunst- und Kulturgütern eher dem Geschmack und der „Mode“ als einer objektiven Beurteilung unterworfen war – eine Haltung, der die Denkmalpflege des 20. Jahrhunderts in Folge entgegenzuwirken versuchte.

Die Aufarbeitung der Ausstattungsphasen sollte einen Beitrag zum Verständnis des heutigen Kirchenraums leisten und zu einer strukturierteren Beurteilung von gotischen und barocken Objekten, die ohne entsprechendes Hintergrundwissen vielleicht als unzusammenhängende Stücke erlebt werden könnten, verhelfen. Den Abschluss der spannenden Geschichte der gotischen Ausstattung Maria Saals soll ein Katalog aller heute in der Kirche vorhandenen mittelalterlichen Objekte bilden, wobei sich der Katalog schließlich – nachdem der individuelle Charakter der Bildwerke in der bisherigen Betrachtung

der Ausstattung nicht berücksichtigt wurde – mit jedem Ausstattungsstück in seiner Besonderheit und Geschichte einzeln befassen soll.

5. Katalog der gotischen Ausstattung Maria Saals

Der Katalog soll einen Überblick über die sich heute in der Kirche befindlichen, gotischen Objekte bieten und sie im Einzelnen vorstellen. Die Auswahl der Objekte bezieht sich auf den heutigen Bestand aller Objekte, die der Gotik zugeordnet werden können und inkludiert damit auch das Michaelsfresko, das nicht mehr zur bauzeitlichen, 1521 beendeten Erstaussstattung gehört hatte als auch Objekte, die erst später in die Einrichtung der Kirche integriert wurden, wie beispielsweise der Georgsaltar.²⁴³ Die Einteilung des Katalogs orientiert sich nicht an der Aufstellung im Kirchenraum sondern an den verschiedenen Kunstgattungen: So soll am Beginn die Wandmalereien Maria Saals (inklusive die des Karners) und anschließend die Glasmalerei vorgestellt werden, darauf die Altäre und polychrome Skulpturen, sowie die Schnitz- und Steinreliefs besprochen, in Folge die Grabplatten und Epitaphien behandelt und abschließend die sonstigen gotischen Ausstattungsstücke aus Holz, Stein und Metall angeführt werden.²⁴⁴ Eine Ausnahme diesbezüglich bilden das Weltgerichtsfresko am Triumphbogen und der plastische Weltenrichter in seinem Zentrum, welche zwar unterschiedlichen Gattungen angehören, aber trotzdem – da sie als Einheit zu verstehen sind – gemeinsam in der freskalen Ausstattung bearbeitet werden sollen. Auch das Einhornrelief, das sich heute eigentlich nicht mehr in der Kirche, sondern im Landesmuseum Kärnten in Klagenfurt befindet, soll in den Katalog aufgenommen werden, da es zum ursprünglichen Bestand Maria Saals zu zählen ist. Es wird gemeinsam mit den Schnitz- und Steinreliefs besprochen werden. Dasselbe gilt für das aus Maria Saal stammende, heute aber ebenfalls im Landesmuseum aufbewahrte Truhenschloss. Es wird unter den sonstigen Ausstattungsstücken aus Holz, Stein und Metall besprochen werden.

Die eigens angeführten Literaturangaben zu den Objekten erheben keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit. Die Angaben mit den für das jeweilige Objekt relevanten Seitenzahlen sollen als Überblick und als Basis für weitere Arbeiten dienen. Teilweise handelt es sich bei den Literaturangaben nur um kurze Erwähnungen der Ausstattungsstücke. Seiten mit Abbildungen der Objekte werden nicht eigens angegeben. Sind zu den Objekten Akten des Bundesdenkmalamts Wien oder des Landeskonservatorats Kärnten vorhanden, werden diese in der Überblicksliteratur nur als „BDA Wien“ angeführt, da für gewöhnlich sowohl in Wien als auch in Kärnten Akten vorhanden sind. Eine Auswahl von Geschäftszahlen wird in der

²⁴³ Nachdem der Georgsaltar aus dem Jahr 1526 stammt, würde zeitlich auch die Wappengrabplatte des Anthony Röttl rechts vom Westportal der Kirche aus dem Jahr 1523 in den Katalog aufzunehmen zu sein. Allerdings wurde dieser Grabstein auf Grund der darauf dargestellten Muschelnische, die bereits dem Formengut der Renaissance entstammt, nicht aufgenommen.

²⁴⁴ Bezüglich der Terminologie soll an dieser Stelle erwähnt sein, dass die Bezeichnung „Fresko“ in der vorliegenden Arbeit als Synonym für Wandmalerei benutzt wird und nicht als technologische Zuordnung verstanden werden kann.

Überblicksliteratur nicht getroffen.

Kurz sollen an dieser Stelle noch jene Objekte aufgelistet werden, die zwar möglicherweise der gotischen Ausstattung zuzurechnen wären, aber aus diversen Gründen – welche im Folgenden angesprochen werden sollen – nicht in den Katalog aufgenommen wurden.

So wurden folgende Objekte zwar in der Literatur erwähnt, konnten vor Ort aber nicht aufgefunden werden, da die Schatzkammer in Maria Saal derzeit gerade aufgeräumt und neu geordnet wird: Laut dem 1994 von Mahlknecht erstellten Inventar sollte sich eine ins 16. Jahrhundert zu datierende, **gotische Mantelschließe** mit den Maßen 9 cm in der Diagonale und 6,5 cm an der Seite aus graviertem Metall in der Schatzkammer Maria Saals befinden.²⁴⁵ Im Fotoarchiv des Bundesdenkmalamts existiert eine Fotografie, die laut Beschriftung den erhaltenen Teil einer **gotischen Säulenbasis** abbildet und sich in der Schatzkammer Maria Saals befinden soll (Abb. 98). Eine Erwähnung dieses Fragments konnte allerdings der Literatur nicht entnommen und das Objekt selbst nicht aufgefunden werden.

Die folgenden Objekte konnten dagegen nicht in ausreichendem Maß beurteilt werden: Im nördlichen Seitenschiff wurden 1887, wohl im Zuge der zahlreichen Freskenaufdeckungen im Kircheninneren, heute nicht mehr sichtbare Reste einer **vegetabilen Rankenmalerei** entdeckt.²⁴⁶ Da jene Reste allerdings wohl nur sehr fragmentarisch vorgefunden wurden, wurden sie damals nicht restauriert, 1929 entschloss sich das Bundesdenkmalamt für eine Übertünchung derselben und eine Farbgebung entsprechend den nicht bemalten Jochen des Mittelschiffs.²⁴⁷ Vorstellbar wäre eine ursprünglich vegetabile Durchgestaltung des Nordschiffgewölbes oder eines Joches, vielleicht im östlichsten Langhausjoch, in dem die Empore rekonstruiert wurde, oder im Joch der Sachskapelle, wobei die Gestaltung in motivischem und vielleicht auch zeitlichem Zusammenhang mit dem Stammbaumfresko des Mittelschiffs stehen könnte. Außerdem wurden **Fragmente einer Sonnenuhr** am Südturm entdeckt, der Zustand ist allerdings zu reduziert als dass eine Beurteilung oder eine zeitliche Einordnung möglich erscheint.²⁴⁸ Theoretisch könnte das gemalte Ziffernblatt der Sonnenuhr der Bauzeit entstammen. Eine Befundung der erhaltenen Malereireste findet sich bei Unterberger.²⁴⁹ Lediglich Schnerich konnte 1916/1917 offenbar unter dem heute sichtbaren Kreuzigungsfresko aus dem 18. Jahrhundert an der Außenseite des Mittelchores ein **Weltgerichtsfresko** erkennen und eine Datierung um 1500 vorschlagen. Heute fehlen allerdings entsprechenden Hinweise auf diese Beurteilung.²⁵⁰

Eine eigene Erwähnung bedarf auch das **Steinrelief des Salvator Mundi** im Tympanonfeld des Südportals, zu dem sich mehrere Meinungen in der Literatur gebildet haben: Das Steinrelief misst in der Scheitelhöhe 114 cm und in der Breite 168 cm. Schnerich und Hartwagner schlugen vor, dass es sich bei

²⁴⁵ Mahlknecht 1994, S. 24.

²⁴⁶ Liber Memorabilium von Maria Saal, 12, Eintrag von 1887, zitiert nach Ernst 1994, S. 139 und S. 267, Anm. 37.

²⁴⁷ Wie aus einem Bericht hervorgeht, wäre bei einer Wiederherstellung der Malerei mit einem hohen Maß an aufwendiger Rekonstruktion und Retusche zu rechnen gewesen, wofür die finanziellen Mittel nicht bereitgestellt werden konnten. LK Kärnten, Zl.6744/D ex 1929, Betreff: Maria Saal, Pfarrkirche, 21.10.1929.

²⁴⁸ Erwähnungen finden sich bei Schnerich 1929, S. 14, Ginhart 1932, S. 34-35 und Ernst 1994, S. 64.

²⁴⁹ Unterberger 2011, S. 80-81.

²⁵⁰ Schnerich 1916/1917, S. 101. Eine Erwähnung findet sich auf bei Ernst 1994, S. 143.

dem Relief um einen antiken, später überarbeiteten – Ginhart präziserte an dieser Stelle Anfang des 15. Jahrhunderts – Stein handelt.²⁵¹ Der Dehio Kärnten formuliert bezüglich der Einordnung vorsichtig und mit Fragezeichen, es könnte sich um ein spätgotisches Objekt mit antikisierenden oder romanisierenden Formen handeln.²⁵² Ernst fasste diese Meinungen schließlich zusammen.²⁵³ Deuer war dagegen der Meinung, dass es sich um eine gotische Arbeit handelt, die bewusst romanische Formen aufnimmt und somit in Beziehung zu den von ihm beobachteten, retardierenden Momenten in der Architektur steht.²⁵⁴ Allerdings entspricht das Steinrelief in Form und Größe eindeutig nicht dem Tympanonfeld, der Reliefstein ist mit Mörtel in das Tympanonfeld eingekittet und der Stein des Tympanonfeldes weist andere Bearbeitungsspuren auf als der Reliefstein. Daher dürfte es sich bei dem Steinrelief kaum um ein bauzeitliches, beziehungsweise gotisches Objekt handeln, weshalb das Steinrelief des Salvator Mundi auch nicht in den Katalog aufgenommen wurde.

²⁵¹ Schnerich 1929, S. 13, Hartwagner 1957, S. 46 und Ginhart 1932, S. 36.

²⁵² Dehio Kärnten 2001, S. 514.

²⁵³ Ernst 1994, S. 57.

²⁵⁴ Deuer 2007, S. 394.

Wandmalereien

1 Das „Dreikönigsfresko“



Abb. 1, 1 Das „Dreikönigsfresko“ an der Chornordwand

Anbringungsort:

Die Wandmalerei ist an der Chornordwand angebracht.

Maße:

Die bemalte Fläche nimmt eine Breite von 755 cm ein und misst in der Höhe insgesamt 517 cm, wobei der obere Streifen 226 cm und der untere 291 cm hoch ist.¹

Datierung:

Wie der Inschrift am unteren Bildrand zu entnehmen ist, entstand das Fresko 1435.

Literatur:

BDA Wien, Dehio Kärnten 2001, S. 515, Demus 1934, S. 112-116, Ernst 1994, S. 132-134, Fritz 1987, S. 106 und S. 107, Frodl 1944, S. 33, S. 83 und S. 84, Ginhart 1932, S. 36, Grueber 1895, S. 33-35, Hartwagner 1957, S. 153, Herzig 1935, S. 124-130 und S. 191-192, Mahlknecht 2007, S. 346-348, O. A., Notizen 1884, S. CCXXIV, O. A., Notizen 1887, S. XLV, Nr. 16 und S. CCXXXIX-CCXL, Nr. 160, Schnerich 1929, S. 17 und S. 18.

Die Malerei ist in zwei horizontalen Streifen an der Chornordwand angebracht, vertikal wird sie durch eine Wandvorlage schließlich in vier Bildfelder unterschiedlichen Formats geteilt. Die ganze Fläche wird von einem Rankenband gerahmt. Im linken oberen Bildfeld befindet sich die Darstellung des Bethlehemitischen Kindermords, König Herodes sitzt links auf einem Thron, in der mittleren Figurengruppe erscheinen zwei Frauen, wobei die eine Frau um das Leben ihres Kindes fleht, während der Soldat hinter ihr mit dem Schwert zum Schlag ausholt. In der rechten Gruppe sind eine Frau und zwei Soldaten dargestellt, wobei von dieser Figurengruppe nur mehr die Köpfe zum Originalbestand zu zählen sind. Nach der trennenden Wandvorlage folgt die Darstellung der Flucht nach Ägypten, in der Josef vor dem Esel, der Maria mit dem Kind trägt, voranschreitet. Bei den Gesichtern von Maria und Josef handelt es sich um Ergänzungen.² Im linken unteren Bildstreifen ist der lange Zug der drei Könige mit einem Gefolge dargestellt. Zwei Könige sitzen noch am Pferd, der dritte ist schon abgestiegen und erscheint weiter rechts in der folgenden Epiphanie. Links hinter dem Zug ist noch eine Stadtkulisse erkennbar, in der rechten unteren Bildecke ist das Stifterpaar



Abb. 1, 2 Dreikönigsfresko, Detail des Stifterpaares

Wilhelm Neuschwert und Anna (geborene Mordax, Abb. 100) vor einer architektonischen Kulisse kniend abgebildet, neben ihnen befinden sich ihre Wappen, der Pfeil der Familie Neuschwert und die gekreuzten Äxte der Familie Mordax. Unter dem Bildfeld mit dem Dreikönigszug ist die Inschrift zu lesen: „hoc opus fecit fieri wilhelmus newswert anno d[o]m[in]i millesimo quadringentesimo tricesimo quinto hoc completum est“.



Abb. 1, 3 Dreikönigsfresko, Detail der Epiphanie

Der Bilderzyklus endet mit der Darstellung der Epiphanie, die Madonna sitzt mit ihrem Kind vor dem Stall, Josef ist rechts hinten schlafend abgebildet, links hinten wohnen die Hirten mit ihren Schafen der Szene bei. Vor Maria kniet der dritte, bereits vom Pferd abgestiegene König, er berührt das sich zu ihm wendende Kind. Frodl bemerkte einen italienischen Einfluss, Fritz nannte oberitalienische, besonders veronesische Vorbilder.³ Mahlknecht erkannte im Zug der Heiligen drei Könige eine Schilderung des „höfisch ritterlichen“ Lebens und nannte als Vergleichsbeispiele das um 1420 entstandene

Fresko in Zweinitz (Abb. 20), Maria Bichel und Feistritz an der Drau (um 1440).⁴



Abb. 1, 4 Dreikönigsfresko, Detail des Zuges der Könige

Das Dreikönigsfresko wurde als erstes aller mittelalterlichen Fresken bei „Säuberungsarbeiten“ im Jahr 1884 wiederentdeckt und daraufhin von Winder freigelegt und übermalt.⁵ Der Restaurator hatte damals die Szene im linken oberen Bildstreifen als Urteil Salomons (und nicht als Bethlehemischer Kindermord) interpretiert.⁶ Das rechte obere Bildfeld, das die Flucht nach Ägypten darstellt, wurde damals nicht freigelegt. Eine Abbildung dieses Zustands, der bis zur nächsten Restaurierung 1934 bestehen blieb, zeigt eine Zeichnung in den Mittheilungen der Central-Commission im Jahr 1895.⁷ Eine fotografische Abbildung findet sich außerdem im Fotoarchiv des Bundesdenkmalamts (Abb. 63). Die Flucht nach Ägypten wurde erst in den Jahren 1930-1931 von Walliser freigelegt und restauriert, darauffolgend wurde 1934 nochmals das gesamte Chorfresko restauriert und die Übermalungen Winders abgenommen, wobei die

Szene im linken oberen Bildfeld im Zuge dessen als Bethlehemischer Kindermord erkannt wurde.⁸ 1934 bemühte man sich bei der Restaurierung um Leserlichkeit einer teilweise fragmentierten Darstellung bei gleichzeitiger Kennzeichnung des Originalbestandes, weshalb die angefertigten Ergänzungen nur in Kohlestrichen ausgeführt wurden.⁹

ANMERKUNGEN

- ¹ Ernst 1994, S. 132.
- ² Dazu siehe auch BDA Wien, Zl.1109, Betreff: Maria Saal, Freskenrestaurierung, 22.12.1931.
- ³ Frodl 1944, S. 33 und Fritz 1987, S. 106-107.
- ⁴ Mahlknecht 2007, S. 347.
- ⁵ O. A., Notizen 1884, S. CCXXIV.
- ⁶ Grueber 1895, S. 34.
- ⁷ Grueber 1895, o. S., Beilage I.
- ⁸ BDA Wien, Zl.1109, Betreff: Maria Saal, Freskenrestaurierung, 22.12.1931 und BDA Wien, Zl.452, Betreff: Maria Saal, Stiftspfarrkirche, Fresken im Presbyterium, Restaurierung, 14.9.1934.
- ⁹ LK Kärnten, Zl.603/Dsch. Ex.1934. Eine Beurteilung des Zustandes nach der Freilegung 1934 und Erläuterungen bezüglich der Restaurierung und der durchgeführten Ergänzungen findet sich bei Demus 1934, S. 112-114.

2 Die Querhausfresken



Abb. 2, 1 Querhausfresken, Darstellungen der Hlg. Margarethe (li.) und Barbara (re.)

Anbringungsort: Die Malereien sind in den drei Jochen des Querhausgewölbes angebracht.

Datierung: Sie werden um 1430/35 datiert.¹

Literatur:

BDA Wien, Dehio Kärnten 2001, S. 514-515, Demus 1936, S. 185, Ernst 1994, S. 134-136, Frodl 1944, S. 22, S. 33, S. 47 und S. 83, Ginhart 1932, S. 36, Hartwagner 1957, S. 153, Herzig 1935, S. 122-124 und S. 130-133, Mahlknecht 2007, S. 346.



Abb. 2, 2 Querhausfresken, Evangelistensymbole: Adler des Johannes (li.) und Stier des Lukas (re.)

Die Querhausfresken wurden 1929/30 entdeckt, von Walliser freigelegt und restauriert.² Diese Restaurierung bemühte sich ausgesprochen um eine zurückhaltende Retusche und die Wahrung des „ursprünglichen Charakters“ der Malerei und war damit vorbildhaft für die neu entwickelte Zurückhaltung der Denkmalpflege.³ Im Nordjoch sind die vier Kirchenväter Augustinus (mit Schreibfeder), Ambrosius (mit Schreibfeder) Gregor mit Schriftrolle und Papsthaube und Hieronymus im Kardinalshabit dargestellt.⁴ Die Zwickelfelder werden von Engelsdarstellungen geziert. Im mittleren Querhausjoch erscheint Maria mit dem Kind, umgeben ist sie von weiblichen Heiligenfiguren, weshalb die Darstellung vielleicht als „Virgo inter virginis“ gelesen werden darf: Im zentralen Feld erscheint die Madonna mit Kind in einer Mandorla, darüber dürfte der Heilige Josef mit einer Säge abgebildet sein.⁵ Flankiert wird Maria von acht jungfräulichen Märtyrerinnen: Nördlich der Madonna befinden sich die Heilige Barbara mit dem Turm, Apollonia mit der Zange, darin ein Zahn, Agnes mit dem Ring und Dorothea

mit dem Blumenkorb. Südlich von Maria sind die Heilige Margarethe mit dem Drachen, Katharina mit dem Rad, Ursula mit dem Pfeil und Agathe mit einer Krebschere dargestellt. Im südlichen Querhausjoch erscheinen die vier Evangelistensymbole, der Löwe des Markus, der Adler des Johannes, der Stier des Lukas und der Engel des Matthäus. Auch hier befinden sich in den Zwickelfeldern Engelsdarstellungen. In diesem Joch sind die Rippenstege mit einem illusionistischen Faltband verziert, das laut Frodl aus der Brixener Malerei stammen könnte, auch in Thörl gefunden und vielleicht der Werkstatt des Thomas von Villach zugeschrieben werden könnte.⁶

Ein gemeinsames Ausstattungsprogramm liegt den drei Querhausjochen nicht zu Grunde. Ein ursprünglicher Zusammenhang dürfte wahrscheinlich auch in der ersten Ausstattungsphase nicht gegeben gewesen sein, da – wie im Kapitel über die gotische Ausstattung erklärt werden konnte – durch den Lettner und die Kapellen der Bruderschaften die Querhausfresken in der Ausstattung dreier Funktionsbereiche

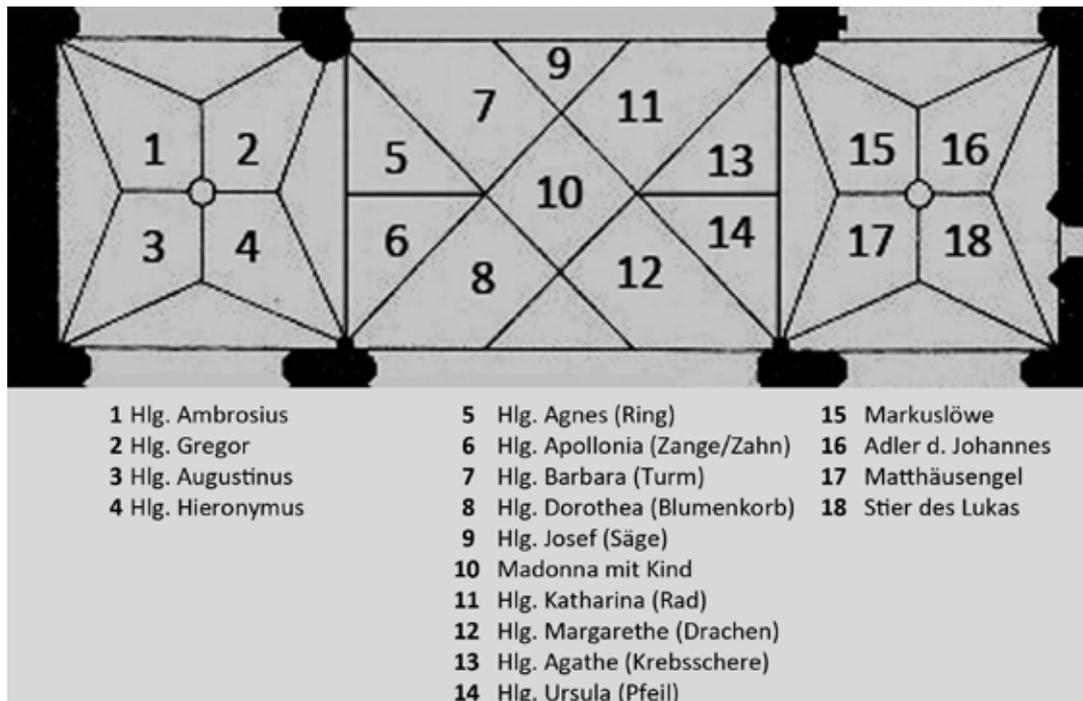


Abb. 2, 3 Schematische Darstellung der Querhausfresken

aufgeteilt wurden, und so als Ausstattung des Chorraums im mittleren Querhausjoch, der Kapelle der Dreifaltigkeitsbruderschaft im Nordjoch und der Kapelle der Steinmetzbruderschaft im Südjoch fungierten. Außerdem sind laut Frodl zwar ein gemeinsamer weicher Stil, aber auch stilistische Unterschiede in den drei Jochen bemerkbar: Die Kirchenväter im Nordjoch sind kräftiger gezeichnet als die zarten, weiblichen Heiligen im mittleren Joch, die Evangelistensymbole im Südjoch sind für Frodl am qualitativsten ausgeführt.⁷ Demus sah im Programm der Maria Saaler Querhausfresken eine Verbindung zur carnischen Kunst und zu den Malereien in der Kirche Chiusini bei Piano d'Arta: Auch dort sind Kirchenväter und Evangelistensymbole in den Gewölbefeldern angebracht, als weiteren Vergleich führte Demus das Chorgewölbe der Pfarrkirche in Hainburg an.⁸ Sehr ähnliche Darstellungen finden sich außerdem in den Gewölben der Georgskapelle in Mariapfarr (Abb. 102 und Abb. 103).

ANMERKUNGEN

¹ Herzig 1935, S. 124 und S. 130.

² BDA Wien, Zl.744/29, Betreff: Maria Saal, Pfarrkirche, gotische Fresken, 14.11.1929.

³ LK Kärnten, Zl.3002/D ex 1930, Betreff: Maria Saal, Pfarrkirche, Freilegung der Querschiffdecke, 29.4.1930 und BDA Wien, Zl.5452, Betreff: Maria Saal, Pfarrkirche, Restaurierungsarbeiten, 2.8.1930.

⁴ Bei Frodl sind die dargestellten Figuren zwar richtig erkannt, die Beschriftung im skizzierten Gewölbejoch ist allerdings fehlerhaft. Dasselbe gilt für die Beschriftungen der weiblichen Heiligen und der Evangelistensymbole. Frodl 1944, S. 83. Die Unterscheidung des Hlg. Ambrosius und Augustinus ist nicht eindeutig, da weitere Attribute oder Beschriftungen fehlen.

⁵ Frodl 1944, S. 83. Diese und die folgenden Identifikationen wurden von Frodl vorgeschlagen, die Attribute wurden von ihm jedoch nicht eigens genannt.

⁶ Frodl 1944, S. 22.

⁷ Frodl 1944, S. 33 und S. 83.

⁸ Demus 1936, S. 185, Anm. 7.

3 Das Weltgerichtsfresko



Abb. 3, 1 Das Weltgerichtsfresko am Triumphbogen mit dem plastischen Weltenrichter

Anbringungsort: Das Weltgerichtsfresko ist im Inneren der Kirche an der westlichen Triumphbogenwand angebracht, die plastische Figur des Weltenrichters befindet sich im zentralen Rundfenster der Wand.

Maße: Die Wandmalerei misst an der breitesten Stelle 700 cm und in der Scheitelhöhe 550 cm.

Material und Technik: Die Darstellung des Weltgerichts ist eine Kombination aus einer Wandmalerei an der Triumphbogenfläche und einer polychrom gefassten, aus Holz geschnitzten Figur des Weltenrichters.

Datierung: Das Triumphbogenfresko und der Weltenrichter werden um 1500 datiert.¹

Literatur:

BDA Wien, Dehio Kärnten 2001, S. 514, Ernst 1994, S. 139-140, Fritz 1987, S. 111, Frodl 1944, S. 103, Ginhart 1932, S. 36, Mahlknacht 2007, S. 349, Melicher 1900, S. 39, Nr. 4, Schnerich 1929, S. 14.

Das Thema des Triumphbogenfreskos ist die Wiederkehr Christi und das in diesem Zusammenhang stattfindende Weltgericht. Die zentrale Figur der Darstellung ist der plastische Weltenrichter, der vor Wolken auf einem Regenbogen sitzt, zu seinen Füßen erscheint die Weltkugel. Seine Rechte hat er zu einem Segensgestus erhoben, dahinter erscheint die Lilie für die Gruppe der Seligen. Seine Linke zeigt nach unten und verweist auf die verdammten Seelen im Fegefeuer, auf dieser Seite erscheint für sie ein flammendes Schwert. Für diese recht verbreitete Darstellung findet sich ein Vergleich beispielsweise in einer Zeichnung und in einem Fresko Schongauers: Auch auf der Zeichnung sitzt die Figur des Weltenrichters auf einem Regenbogen, die Füße ruhen auf der Weltkugel. Vergleichbar sind auch die Handgesten, das vor der Brust verbundene Gewand und der von links nach rechts über die Knie drapierte Mantelwurf (Abb. 75). Das Motiv von Lilie und Schwert findet sich dagegen im Fresko Schongauers im Breisacher Münster (Abb. 76). Im Maria Saaler Triumphbogenfresko knien links und rechts von Christus Maria und Johannes der Täufer auf Wolken, sie werden begleitet von Posaunen blasenden Engeln. Im linken Zwickelfeld unter Maria befinden sich die Seligen vor einer Stadtkulisse, die von Petrus (mit dem Schlüssel) und den Engeln in den Himmel aufgenommen werden. Im rechten Zwickelfeld unter Johannes dagegen erscheinen die Verdammten vor der Hölle, geflügelte Teufel treiben die armen Seelen in den feurigen Höllenschlund, der als riesiges Maul eines tierischen Monsterwesens dargestellt wird. Eine ähnliche Darstellung, in der ein tierischer Höllenschlund vergleichbar ist, findet sich in der Pfarrkirche in Thörl (Abb. 77). Die

stilistische als auch die motivische Beurteilung der Darstellung ist allerdings auf Grund des schlechten Erhaltungszustandes nach der Freilegung um die Jahrhundertwende und der damals erfolgten, großzügigen Übermalung schwierig: Die Malerei am Triumphbogen wurde bei der im Jahre 1898 stattgefundenen Wiederversetzung der Weltenrichterfigur, die sich zum damaligen Zeitpunkt im Dachboden des Karners befunden hatte, entdeckt.² Das Fresko wurde damals von Melicher freigelegt und übermalend restauriert.³ Das heutige Erscheinungsbild der Wandmalerei ist auf diese Übermalung Melichers zurückzuführen, eine erneute Freilegung und Restaurierung erfolgte nicht.⁴

ANMERKUNGEN

¹ Frodl 1944, S. 103.

² Archiv der Diözese Gurk, Pfarrarchiv Maria Saal, Alte Bauakten, 1898/Sep./3, zitiert nach Ernst 1994, S. 140 und S. 267, Anm. 41.

³ In den Mittheilungen der Central-Commission veröffentlicht Melicher eine Beurteilung des damals vorgefundenen, schlechten Erhaltungszustands der Wandmalerei und identifiziert auch aus früherer Zeit stammende (barocke) Übermalungen des Originals. Melicher 1900, S. 39.

⁴ Der Zustand des Freskos wurde zwar 1928 als unzufriedenstellend erachtet, eine „fachmännische“ Restaurierung allerdings als unmöglich eingestuft. Stattdessen wurde über eine erneute Übermalung mit demselben Thema durch Lobisser nachgedacht, welche allerdings nicht ausgeführt wurde. BDA Wien, Zl.166, Betreff: Maria Saal, Weltgerichtsfresko, 4.5.1928.

4 Das Stammbaumfresko



Abb. 4, 1 Ausschnitt aus dem Stammbaumfresko im Mittelschiffgewölbe

Anbringungsort: Die Malereien sind in den Flächen der drei östlichsten Joche im Mittelschiffgewölbe angebracht.

Datierung: Sie sind im Jahr 1490 entstanden, wie der Inschrift im ersten, westlichen Feld des Freskos zu entnehmen ist.

Literatur:

BDA Wien, Biedermann 2001, S. 186, Dehio Kärnten 2001, S. 514, Ernst 1994, S. 136-139, Fritz 1987, S. 107 und S. 111, Frodl 1944, S. 17, S. 49-51 und S. 101-103, Ginhart 1932, S. 36-38, Hartwagner 1957, S. 152, Leitner 1982, S. 63-73, Mahlknecht 2007, S. 348-349, Melicher 1900, S. 40, Nr. 4, Atz 1900, S. 44, Nr. 17, O. A., Sitzungsberichte 1902, S. 8, S. 142 und S. 204, Schnerich 1929, S. 14-15.

In den drei östlichen Jochen des Langhausgewölbes sind auf 41 Feldern alle Stammväter Christi nach Matthäus Kapitel 1, Vers 1-17 – beginnend bei Abraham, endend mit Joseph, Maria und Jesus – dargestellt. Am Beginn ist zusätzlich eine männliche Figur abgebildet, die ein Spruchband mit der Inschrift „*Liber generationis Jesu christi 149*“ in der Hand hält. Diese Figur wird als Bildnis des Evangelisten Matthäus oder auch als Porträt des Malers interpretiert.¹ Am gegenüberliegenden Feld erscheint noch Adam mit der Schlange. Darauffolgend zeigt jedes der 41 figürlich bemalten Felder einen Stammvater Jesu, wobei jede Figur individuell gebildet ist und aus einem Blütenkelch wächst.² 27 Felder in den drei Jochen sind außerdem mit Blumenornamenten verziert, auf den Schlusssteinen der Gewölbe erscheinen außerdem einige Wappen, darunter Österreich, Böhmen und Salzburg.³ Eine interessante Einteilung der Stammväter unternahm Leitner unter anderem im Hinblick auf epigraphische Kriterien:⁴ Er unterteilte die Stammväter in drei Gruppen, wobei die erste Gruppe die ersten dreizehn Generationen von Abraham bis Isai (Jesse) darstellt, die zweite Gruppe, die fünfzehn Generationen der Könige von David bis Jochin (Jechonias) bildet, und eine dritte Gruppe, die bis zu Josef und Maria reicht: Die Schriften in den Darstellungen von Adam und dem Evangelisten, beziehungsweise dem Maler, sind in gotischer Minuskel verfasst. Danach sind die Schriftbänder der ersten Gruppe von Abraham bis Isai (Jesse) mit der frühhumanistischen Kapitalis beschriftet, die laut Leitner als „*archaisierende*“ Schriftform ausgesprochen passend für die Vorstellung der „*ältesten Generationen*“ ist. Die zweite und dritte Gruppe wird allerdings nur motivisch durch die

mit einer Krone dargestellten Könige, nicht aber durch die in beiden Gruppen verwendete gotische Minuskel voneinander getrennt.⁵

Das Stammbaumfresko wurde im Zuge der Restaurierung am Triumphbogenfresko im Jahr 1900 entdeckt und in Folge von Melicher freigelegt.⁶ Nachdem die Restaurierung 1902 nach der Freilegung von fünf Feldern aus finanziellen Gründen unterbrochen wurde, beendete Walliser die Aufdeckung und Restaurierung in den Jahren 1927-1929 und hinterließ westlich vom Stammbaumfresko im Gewölbe einen diesbezüglichen Vermerk.⁷ 1981 erfolgte nochmals eine Restaurierung durch Arnold, wobei auch dieser seine Restaurierung neben dem Vermerk Wallisers anführte. Die heute ockerfarbenen Rippen, die als Einteilung der Figuren- und Blütenfelder dienen, waren ursprünglich bunt gefärbt.⁸ Die monochrome Tönung der Rippen betont heute eher den graphischen Eindruck der Malereien, die Rippen bestehen außerdem gewissermaßen optisch unabhängig von den Malereien als eine Art vorgeblendetes Rahmennetz, wogegen die ehemals farbigen Rippen und die Malereien in den Gewölbeflächen ursprünglich ein sehr viel organischeres Zusammenspiel gebildet haben dürften. Das Motiv der aus Blütenkelchen wachsenden Figuren lässt an eine Verbindung mit der Graphik denken. So schlug Frodl als motivischen Vergleich Entwürfe für Goldschmiedearbeiten und ornamentale Vorlagenblätter aus den Oeuvres des Wenzel von Olmütz, Israel von Meckenem, Albrecht Dürer und des Meister ES vor.⁹

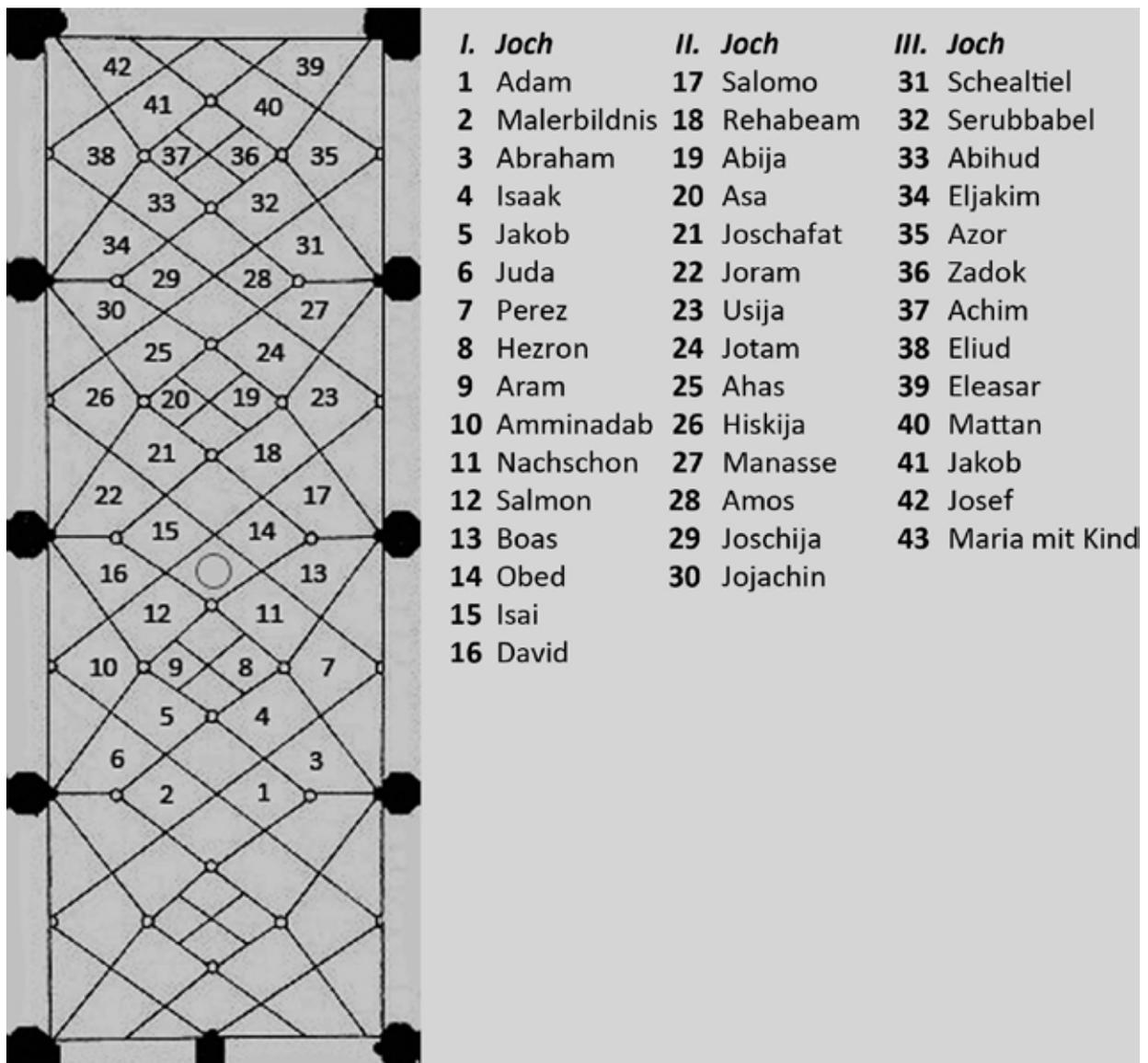


Abb. 4, 2 Schematische Darstellung des Stammbaumfreskos

ANMERKUNGEN

- ¹ Die Interpretation des Selbstporträts findet sich etwa bei Frodl 1944, S. 102, bei Mahlknacht findet sich beispielsweise die Interpretation, es handle sich um ein Selbstporträt des Künstlers als Evangelist Matthäus. Mahlknacht 2007, S. 349.
- ² Leitner verweist diesbezüglich auf einen auffallend porträtartigen Charakter der dargestellten Figuren. Leitner 1982, S. 64.
- ³ Frodl 1944, S. 102. Als Vergleich für eine derartige Ausschmückung des Gewölbes nennt Frodl in einer Anmerkung die Malereien in der Kirche St. Nikolaus in Eger. Frodl 1944, S. 49, Anm. 84.
- ⁴ Die folgenden Informationen beziehen sich auf Leitner 1982, S. 65.
- ⁵ Weitere epigraphische Analysen zu den verwendeten Schriften finden sich bei Leitner 1982, S. 65-73.

- ⁶ Melicher 1900, S. 40.
- ⁷ O. A., Sitzungsberichte 1902, S. 204.
- ⁸ Die Rippenpolychromie beschränkte sich laut dem 1981 erstellten Befund von Arnold und Harb offenbar auf die figürlichen und ornamental bemalten Bereiche, also auf die drei östlichsten Gewölbejoche des Langhauses. Eine Rekonstruktion der Rippenpolychromie wurde damals für das dritte Joch von Osten erstellt, eine Skizze ist in den Akten des Landeskonservatoriums Kärnten einzusehen: Laut Befund waren die Rippenstege in Streifen und Kreisformen unterteilt und in Caput mortuum, Grün, Gelbem Ocker, Grauschwarz und Oxydrot gefärbt. LK Kärnten, 13.8.1981.
- ⁹ Frodl 1944, S. 103.

5 Das Fresko der thronenden Madonna



Abb. 5, 1 Das Fresko der thronenden Madonna

Anbringungsort:

Die Wandmalerei ist an der Westwand der südlichen Vorhalle angebracht.

Maße:

Sie misst in der Scheitelhöhe 250 cm und an der breitesten Stelle 280 cm.

Datierung:

Die Darstellung wird in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts datiert.¹

BDA Wien, Dehio Kärnten 2001, S. 514, Ernst 1994, S. 141, O. A., Notizen 1885, S. CXXXIX, Nr. 147, O. A., Notizen 1887, S. XLV, Nr. 16 und S. CCXXXIX, Nr. 160.



Abb. 5, 2 Fresko der thronenden Madonna, Detail des Stifters mit seinem Namenspatron

Die heute sehr reduzierte Malerei zeigt die Madonna mit Kind auf einer Thronarchitektur. Hinter der Madonna sind rechts und links noch jeweils zwei Engel erkennbar, auf der linken Seite hat einer die Hände zum Gebet gefaltet, der andere spielt auf einer Harfe. Auf der linken Seite des Bildfeldes befindet sich ein kniender Stifter mit gefalteten Händen, hinter ihm steht sein Namenspatron, ein Bischof. Wie die heute nur mehr schemenhaft erkennbaren Figuren auf der rechten Bildseite vermuten lassen, dürften sich ursprünglich auch auf dieser Seite Stifterdarstellungen befunden haben.

Die Beurteilung der Komposition ist auf Grund von zwei erfolgten Restaurierungen erschwert: Die Malerei wurde 1885 aufgedeckt und 1887 von Winder übermalt.² Das damals zufriedenstellende Ergebnis der malerischen Restaurierung wurde Anfang des 20. Jahrhunderts jedoch bereits als störend empfunden, weshalb 1934 eine erneute Restaurierung durch Walliser erfolgte, im Zuge

derer die Übermalungen Winders abgenommen und der Originalzustand wiederhergestellt werden sollten. Allerdings war aber auch das Resultat der Restaurierung Wallisers unbefriedigend und der Grad seiner Retusche wurde als zu weitgehend empfunden. Laut einem Bericht an das Bundesdenkmalamt waren nach der Restaurierung nur noch die „Grundlagen der Figuren- und Farbkomposition“ der Malerei als Originalbestand zu bezeichnen.³

ANMERKUNGEN

- ¹ BDA Wien, Zl.485, Betreff: Maria Saal, Stiftspfarrkirche, Vorhalle, Wandgemälde, 28.9.1934.
- ² O. A., Notizen 1885, S. CXXXIX und O. A., Notizen 1887, S. CCXXXIX und XLV.
- ³ BDA Wien, Zl.485, Betreff: Maria Saal, Stiftspfarrkirche, Vorhalle, Wandgemälde, 28.9.1934. Ob dieser Unzufriedenheit mit dem Ergebnis der Restaurierung wurde sogar über eine „Neuschöpfung“ durch Böckl oder Lobisser nachgedacht.

6 Die Freskofragmente an der Ostwand der südl. Vorhalle



Abb. 6, 1 Die Freskofragmente an der Ostwand der südlichen Vorhalle

<i>Anbringungsort:</i>	Die Fragmente befinden sich an der Ostwand der südlichen Vorhalle.
<i>Maße:</i>	Das erhaltene, freigelegte Fragment misst in der Scheitelhöhe circa 40 cm und ist an der unteren Kante ungefähr 80 cm breit.
<i>Datierung:</i>	Die Datierung der Wandmalerei ist unbekannt und auf Grund der nur spärlich vorhandenen Reste schwer zu beurteilen.

Literatur:

Ernst 1994, S. 142.

An der Ostwand der südlichen Vorhalle befindet sich im oberen Bereich der Wand ein sehr reduziertes Freskofragment. Erkennbar sind von der ehemals wahrscheinlich die ganze Wandfläche ausfüllenden Darstellung noch zwei Engelsköpfe mit Flügeln, die in ihrer Mitte eine Krone tragen. Denkbar wäre – auch in Bezug auf die gegenüber befindliche Abbildung der thronenden Madonna

mit Heiligen und Stiftern – eine Darstellung der Krönung Mariens an der Ostwand der Vorhalle.

7 Der Freskenzyklus am Karner



Abb. 7, 1 Karnerfresken, Darstellung der Kreuzigung

- Anbringungsort:* Der Freskenzyklus befindet sich im Arkadenumgang des Karners, an der Außenwand des Rundbaus.
- Maße:* Jedes der vier Bildfelder misst in der Scheitelhöhe ungefähr 180 cm und in der Breite 245 cm.
- Datierung:* Durch die ehemals noch leserlich vorhandenen Inschriften an der Kreuzigung und der Beweinung kann die Entstehungszeit der Fresken im Jahr 1521 angenommen werden.

Literatur:

BDA Wien, Dehio Kärnten 2001, S. 517, Deuer 2007, S. 397, Ernst 1994, S. 208, Frodl 1944, S. 57 und S. 132, Ginhart 1932, S. 33, Grueber 1895, S. 35-36, Hartwagner 1957, S. 151, O. A., Notizen 1887, S. CCXX-XIX, Lind 1888, S. 50, Nr. 10, Schnerich 1929, S. 10-11.

Der Passionszyklus umfasst vier Darstellungen in spitzbogigen Feldern und beginnt im Osten mit der Kreuzigung, danach folgen die Kreuzabnahme, die Beweinung und die Grablegung Christi. Der Zeitpunkt der Übertünchung der Fresken ist unbekannt, freigelegt wurden sie jedoch 1885.¹ Zwei Jahre später, also 1887, wurden sie allerdings von einem Tiroler Maler übermalt, ohne den Landeskonservator vorher darüber in Kenntnis zu setzen.² 1895 wurde der Freskenzyklus in den Mittheilungen der Central-Commission von Grueber vorgestellt, wobei die hinzugefügten Zeichnungen (Abb. 79) das Lesen der heute sehr reduzierten Fresken ermöglicht.³ Die Zeichnungen dürften zwar erst nach der Übermalung entstanden sein, jedoch zeigt ein Vergleich zum heutigen, auf die originale Malerei freigelegten Bestand, dass sich der Übermalter des 19. Jahrhunderts offenbar sehr an der Originalsubstanz orientiert haben dürfte. Allerdings könnten bei der Übermalung trotzdem Veränderungen oder Hinzufügungen passiert sein und auch die Zeichnungen selbst werden den damals vorhandenen Zustand unter Umständen nicht exakt wiedergeben, was bei der Beurteilung der Fresken mit Hilfe der Zeichnungen aus dem 19. Jahrhundert sicherlich berücksichtigt werden muss, an dieser Stelle aber nicht in ausreichendem Maße geleistet werden kann. Für die Inschriften finden sich verschiedene Leseversionen mit geringfügigen Unterschieden aus den Jahren 1895 bei Grueber, 1937 in den Akten des Bundesdenkmalamts und 1944 bei Frodl. Dieser Umstand dürfte einerseits auf den Interpretationsspielraum beim Lesen einer reduzierten Inschrift, andererseits vielleicht auf die unterschiedlichen Zustände vor und nach den erfolgten Übermalungen und Restaurierungen zurückzuführen sein. 1936/37 wurden die

Übermalungen des 19. Jahrhunderts von Walliser entfernt und die Fresken restauriert.⁴ Eine weitere Restaurierung erfolgte ab 1985 durch Eder-Hoke.⁵



Abb. 7, 2 Karnerfresken, Darst. der Kreuzabnahme

Der Passionszyklus beginnt im Osten mit der Darstellung der Kreuzigung. Frodl erkannte in dem Soldaten mit dem schwarz-weiß gestreiften Gewand eine Auseinandersetzung mit der Donauschule.⁶ Im 19. Jahrhundert konnte die Inschrift an der Kreuzigung noch folgend gelesen werden: „[...] lasse mache der Edel und Vest Abrill Anna [...] seine [...] die Zeit Verwalter des Ampts zu Zoll [...] 1521 [...]“.⁷ Das Wappen des Stifters erscheint im Bildfeld rechts unten, das Wappen seiner Frau schließt an und bildet den Übergang zum nächsten Bild, der Kreuzabnahme. Am linken unteren Bildrand der Kreuzabnahme befindet sich das Wappen der Frau des Stifters. Ihr Name „Anna Rumpfin“ war ursprünglich noch darunter zu lesen, links war noch „sein Hausfrau“ vermerkt. Die heute nur im oberen Bildfeld erhaltene Beweinung wurde von Oswaldus Schnelcko gestiftet: „hoc Opus fieri fecit Oswaldus Schnelcko canonicus soliensis [...] in honorem amare passionis nostri Domini necnon sue sacratissime genetricis virginis Marie amen [...] vicesima sexta di mensis octobris 1521“.⁸ Am linken Bildrand war ein weiterer Inschriftblock vorhanden, den Grueber in seinem Artikel in



Abb. 7, 3 Karnerfresken, Darst. der Beweinung

den Mittheilungen der Central-Commission allerdings nicht zitierte, rechts befanden sich laut der Zeichnung des 19. Jahrhunderts ursprünglich offenbar die Darstellungen der Heiligen Katharina mit dem Rad und der Heiligen Barbara mit dem Turm, die heute nicht mehr erhalten sind.⁹ Auch



Abb. 7, 4 Karnerfresken, Darst. d. Grablegung

die anschließende Grablegung könnte Oswaldus Schnelcko gestiftet haben: Am linken Bildrand erscheint ein kniender Stifter, hinter ihm steht wohl sein Namenspatron, bei dem es sich um den Heiligen Oswald (mit einem Raben, der einen Ring im Schnabel hält) handeln dürfte.¹⁰ Die Schrift am Spruchband, das der Stifter hält, war laut Grueber bereits im 19. Jahrhundert nicht mehr zu lesen, auf der Zeichnung, die seinem Bericht hinzugefügt ist, kann man allerdings „Oswaldus“ lesen.¹¹ 1937 konnte die Inschrift jedoch offenbar gelesen werden: „[...]ry venit ad sepulchrum Venit Aromatae maria corbus pulchrum Jesu deforma

*pallore mortis Jure Redemptionis. [...] Gläubigen [...] zu den süßen Herzen Jesu Christi [...] sellen.*¹²

Rechts der Darstellung waren noch außerhalb des Bildfeldes zwei kleine Figuren, wahrscheinlich Stifterfiguren, angebracht.

ANMERKUNGEN

¹ Der Bericht in den Mittheilungen der Central-Commission aus dem Jahr 1885 erwähnt, dass neben dem Chornordwandfresko auch die Karnerfresken und das Fresko der thronenden Madonna in der südlichen Vorhalle aufgedeckt wurden. O. A., Notizen 1885, S. CXXXIX.

² O. A., Notizen 1887, S. CCXXXIX, Nr. 160 und Lind, Notizen 1888, S. 50, Nr. 10. Frodl nennt als Übermalter Viertelberger, gibt allerdings das Jahr 1884 als Zeitpunkt der Übermalung an. Frodl 1944, S. 132.

³ Grueber 1895, S. 34-36.

⁴ BDA Wien, Zl.687, Betreff: Maria Saal, Karner, Fresken von 1521, Restaurierung, 4.12.1936 und BDA Wien, Zl.613, Betreff: Maria Saal, Karner, Fresken, Restaurierung, 16.9.1937.

⁵ LK Kärnten, Zl.1040/85, Gegenstand: Maria Saal, Karner, Wandmalereien, Restaurierung d. Fr. Hoke.

⁶ Frodl 1944, S. 132.

⁷ Grueber 1895, S. 35. 1937 liest der Landeskonservator die Inschrift: „[...] lasse mache der Erber und Vest Michel Abrull Anna Rumpfin sein Hausfrau die Zeitt Verwalter des Ampts Zu Zoll Anno 1521“. BDA Wien, Zl.613, Betreff: Maria Saal, Karner, Fresken, Restaurierung, 16.9.1937. Bei Frodl findet sich 1944 eine weitere Version: „das gemäl hat machen lassen der edl und vest Michel Abrull Anna Rumplin sein Hausfrau die Zeit Verwalter des Ampts zu Zoll Anno 1521“. Frodl 1944, S. 132.

⁸ Grueber 1895, S. 35. 1937 wird die Inschrift wie folgt gelesen: „Hoc opus fieri fecit Osbaldus Schnelcko canonicus Soliensis in honorem amare passionis salvatoris nostri necnon sue sacratissime genitricis virgins Marie Amen. vicesime sexte die mensis octobris.“ BDA Wien, Zl.613, Betreff: Maria Saal, Karner, Fresken, Restaurierung, 16.9.1937. Frodl zitiert die Inschrift 1944 nicht. Frodl 1944, S. 132.

⁹ Grueber 1895, S. 35.

¹⁰ Frodl 1944, S. 132.

¹¹ Grueber 1895, S. 35-36.

¹² BDA Wien, Zl.613, Betreff: Maria Saal, Karner, Fresken, Restaurierung, 16.9.1937.

8 Das Michaelsfresko



Abb. 8, 1 Das abgenommene Michaelsfresko im Holzrahmen

Anbringungsort: Das Fresko befand sich ursprünglich im Inneren des Karners, nämlich im Obergeschoss an der Ostseite.¹ Heute ist es in der Kirche an der Südwand des Nordchores angebracht.

Maße: Das Fragment misst 110 cm in der Höhe und 110 cm in der Breite.²

Datierung: Die Wandmalerei wird um 1400 datiert.³

Literatur:

BDA Wien, Dehio Kärnten 2001, S. 515, Deuer 2007, S. 396, Ernst 1994, S. 136, Frodl 1944, S. 71, Ginhart 1932, S. 33-34, Hartwagner 1957, S. 151, Schnerich 1929, S. 11.

Der Erzengel Michael steht als Seelenwäger vor grauem und rotem Hintergrund und hält die Waage, die über die Tugendhaftigkeit der Seelen bestimmt. Auf der linken Waagschale sitzt die gute Seele, die in den Himmel aufgenommen wird, auf der rechten Schale lässt die böse Seele die Waagschale nach unten zeigen. Die Szene wird gerahmt von einer Bordüre mit geometrischen Figuren. Frodl erkannte in der Malerei einen italienischen Einfluss.⁴

mehr Teil der Ausstattung.⁶ Die spitzbogenförmige Fehlstelle im Freskofragment ist auf das eben an dieser Stelle ansetzende Gewölbe zurückzuführen. Die Malerei wurde schließlich im Dachboden aufgefunden und – um das Fragment sichtbar zu machen und zu präsentieren – von Walliser 1938 abgenommen, in einen Holzrahmen eingepasst und in der Kirche aufgehängt.⁷



Abb. 8, 2 Michaelsfresko, Detail

Die Malerei ist einer früheren Ausstattungsphase als der bauzeitlichen Erstaussattung der Kirche zuzuordnen, welche um 1521 vollendet war. Das Michaelsfresko befand sich ursprünglich im flach gedeckten Obergeschoss an der Ostwand des Karners, bei dem es sich ursprünglich um einen Rundbau mit zentraler Mittelstütze und Ringtonnengewölbe handelte.⁵ Als der Karner aber um 1500 ausgebaut und das Sternrippengewölbe im Obergeschoss eingezogen wurde, rückte die Darstellung in den Dachboden und war damit nicht

ANMERKUNGEN

- ¹ Frodl 1944, S. 71.
- ² Frodl 1944, S. 71.
- ³ Frodl 1944, S. 71.
- ⁴ Frodl 1944, S. 71.
- ⁵ Ernst 1994, S. 204-205.
- ⁶ Ernst 1994, S. 203 und S. 205.
- ⁷ BDA Wien, Zl.618, Betreff: Maria Saal, Karner, Gotisches Michaelsfresko, Übertragung, Subvention, 10.8.1938 und BDA Wien, Zl.868/38, Betreff: Maria Saal, Stiftskirche, Michaelsfresko, Übertragung, 9.1.1939.

9 Die Maßwerkbordüre und der Lilienfries



Abb. 9, 1 Die Maßwerkbordüre an der Südseite des Südturms (li.) und der Lilienfries am Südchor (re.)

Anbringungsort: Die gemalte Maßwerkbordüre befindet sich am Südturm an der Südseite unterhalb des Maßwerkfrieses. Der Lilienfries ist umlaufend am Südchor unterhalb des Dachgesimses angebracht.

Literatur:

Dehio Kärnten 2001, S. 513, Ernst 1994, S. 52-52 und S. 63, Ginhart 1932, S. 34-35, Schnerich 1929, S. 13-14.

Die Maßwerkbordüre am Südturm zeigt Vierpässe auf blauem Grund, der Lilienfries am Chor weist einen roten Grund auf. Das geschlossene Erscheinungsbild beider Malereien ist auf eine starke Überarbeitung, beziehungsweise Übermalung zurückzuführen. Laut mündlicher Aussage der vor Ort tätigen Restauratorinnen und Restauratoren des Bundesdenkmalamts befindet sich unter der heute sichtbaren Übermalung des Lilienfrieses am Südchor eine ältere Malschicht. Auf Grund der vorhandenen Ritzungen im Putz dürften diese darunterliegenden Malereien den heute sichtbaren Zierformen entsprechen, sie

könnten außerdem vielleicht aus der Bauzeit der Kirche stammen. Vergleichbare, gemalte Bordüren und Friese an Außenwänden von Kirchen finden sich beispielsweise an der Kirche St. Leonhard in Tamsweg (Abb. 14), welche 1433 datiert werden, oder an der Pfarrkirche St. Marein bei Knittelfeld.¹

ANMERKUNGEN

¹ Ernst 1994, S. 53. Ernst nennt weitere Vergleichsbeispiele im süddeutschen Raum. Ernst 1994, S. 52-53.

Glasmalereien

10 Die Glasfenster



Abb. 10, 1 Die zwei mittelalterlichen Glasmalereien mit Engelsdarstellungen

- Anbringungsort:* Die beiden Rundscheiben sind heute in der Westfassade der Kirche, eine rechts und eine links vom westlichen Eingangsportal, eingelassen.
- Maße:* Sie haben jeweils einen Durchmesser von 55 cm.
- Datierung:* Die Glasmalereien werden ins zweite Viertel des 15. Jahrhunderts datiert.¹

Literatur:

BDA Wien, Bacher (u. a.) 2007, S. XXXIV-XXXV, Dehio Kärnten 2001, S. 517, Ernst 1994, S. 143-144, Frodl 1950, S. 68, Ginhart 1932, S. 38, Mahlknecht 2007, S. 349, Kieslinger 1928, S. 76.

In den beiden Rundscheiben sind jeweils ein Fünfpass und darin ein Engel dargestellt, der Engel der rechten Scheibe schwingt ein Weihrauchfass. Ein vergleichbares Motiv hierfür findet sich in einer um 1440 datierten Glasmalerei, die sich in der Schlossgalerie in Grafenegg befindet (Abb. 81).² Von der Binnenzeichnung der Figuren haben sich in Maria Saal nur Teile der Flügel und des Gesichts, sowie im rechten Engel Teile der Gewanddraperie und des Weihrauchfasses erhalten. Die Glasmalereien werden im *Corpus Vitrearum Medii Aevi* stilistisch dem Salzburger Goldfensteratelier, allerdings keinem bestimmten, innerhalb dieses Ateliers tätigen Meister, zugeordnet.³ Der rote Hintergrund der zwei Engelsdarstellungen ist mit heute leider sehr reduzierten Rankenmalereien versehen. Sie ähneln den im *Corpus Vitrearum Medii Aevi* als „*fleischige Fiederranken vom Typus 23*“ bezeichneten Malereien, die im Hollnprunnerfenster in der Wallfahrtskirche St. Leonhard in Tamsweg (Abb. 80) gefunden werden können.⁴



Abb. 10, 2 Detail d. Engels mit Weihrauchfass, Rankenmalereien im Hintergrund

Das Hollnprunnerfenster kann durch eine Inschrift ins Jahr 1450 datiert werden und stammt aus

einem Wiener Atelier, das an eher altertümlichen Formen festhält und seine Ursprünge im Salzburger Goldfensteratelier hat.⁵

Die beiden Maria Saaler Glasfenster stammen laut Ernst ursprünglich aus den östlichen Maßwerkfenstern des mittleren Chores.⁶ Aus einer Rechnung lässt sich schließen, dass 1718 die mittelalterlichen, teilweise undurchsichtig gewordenen Glasfenster im Chor noch vorhanden gewesen sein dürften, beim Aufsetzen des Hochaltars aber ausgeschlagen, oder durch neue ersetzt wurden.⁷ Die beiden heute noch erhaltenen Glasfenster wurden schließlich 1892 in die Westwand eingesetzt.⁸ Eine Restaurierung erfolgte 1992 durch Huss.⁹

ANMERKUNGEN

¹ Bacher (u. a.) 2007, S. XXXV.

² Bacher (u. a.) 2007, S. 226.

³ Bacher (u. a.) 2007, S. XXXIV-XXXV. Weitere, allgemeine Informationen über das Goldfensteratelier, die dort tätigen Meister und erhaltene Glasmalereien des Ateliers finden sich im *Corpus Vitrearum Medii Aevi*: Bacher (u. a.) 2007, S. XXIX-XXXVII.

⁴ Bacher (u. a.) 2007, S. 303. Zur Einteilung der Muster und Ranken siehe Bacher (u. a.) 2007, S. XV-XIX.

⁵ Zur Datierung des Hollnprunnerfensters siehe Bacher (u. a.) 2007, S. 300, zu den Werkstattzusammenhängen siehe Bacher (u. a.) 2007, S. 142. Weitere Informationen über das Hollnprunnerfenster finden sich bei Bacher (u. a.) 2007, S. 296-308.

⁶ Ernst 1994, S. 144. Die Informationsquelle Ernsts bezüglich der genauen ursprünglichen Lokalisierung der Glasfenster im östlichen Fenster des Mittelchores ist nicht klar gekennzeichnet.

⁷ Archiv der Diözese Gurk, Pfarrarchiv Maria Saal, HS 170, Stiftsrechnung 1718, zitiert nach Ernst 1994, S. 143 und S. 268, Anm. 57.

⁸ Ernst 1994, S. 144.

⁹ LK Kärnten, Zl.3038/1/92, Betreff: Maria Saal, Ktn., Propsteipfarrkirche, Glasgemälde, Restaurierung, 15.1.1992.

Altäre und polychrome Skulpturen

11 Der Arndorfer Altar



Abb. 11, 1 Der Arndorfer Altar, Gesamtansicht der Vorderseite

Anbringungsort:

Der Flügelaltar befindet sich im Nordchor der Kirche.

Maße:

Die Gesamthöhe des Altares beträgt ungefähr 500 cm, die Gesamtbreite 283 cm. Der Schrein ist 225 cm hoch und 143 cm breit, die Predella misst 70 cm in der Höhe und 120 cm in der Breite.¹

Material und Technik:

In der Schrein- und Predellenvorderseite befinden sich vollplastisch geschnitzte Figuren mit polychromer Fassung, in den Flügeln sind polychrome Reliefs angebracht. Die Rückseiten aller Altarteile sind bemalt.

Datierung:

Der Altar wird von Demus zwischen 1520-1522 datiert.²

Literatur:

BDA Wien, Biedermann 2001, S. 144-145, Dehio Kärnten 2001, S. 516, Demus 1991, S. 373-383, Ernst 1994, S. 150-155, Fritz 1987, S. 64-65, Ginhart 1932, S. 38-40, Hartwagner 1957, S. 152, Landkammer 2010, S. 71-76, Mahlknecht 2007, S. 351-354, O. A., Notizen 1887, S. CCXL, O. A., Tätigkeitsbericht 1909, Kärnten, S. 494, Schnerich 1890, S. 35-37, Beilage I und Beilage IX, Schnerich 1929, S. 17.

Im zweizonigen Schrein – der Arndorfer Altar ist der einzig erhaltene Altar Kärntens mit einem zweigeschossigen Schrein – befindet sich im oberen Teil eine Darstellung der Krönung Mariens durch Gottvater und -sohn, in der unteren Zone ist Anna Selbdritt mit weiblichen Heiligen abgebildet: Links erscheinen Elisabeth mit Brot und Krug und Magdalena mit dem Salbgefäß, auf der rechten Seite stehen Genovefa mit dem Kessel und Otilie mit dem Augenpaar auf einem Buch und ihrem Vater, den sie aus der Hölle befreit.³ In der Predella befindet sich eine Pietà, flankiert von männlichen Heiligen: Auf der linken Seite sind Jakobus maior und Johannes der Täufer mit Fell und Lamm dargestellt, auf der rechten Seite Johannes Evangelist mit dem Kelch für das Blut Christi und Jakobus minor.⁴ Im linken Flügel befindet sich in der oberen Darstellung die Verkündigungsszene, im rechten Flügel ist gegenüber die Epiphanie dargestellt. Im linken Flügel in der unteren Zone erscheint die Heilige Ursula mit den elftausend Jungfrauen, rechts gegenüber sind die vierzehn Nothelfer abgebildet. Auf den Altarrückseiten



Abb. 11, 3 Arndorfer Altar, Flügelrückseiten



Abb. 11, 2 Arndorfer Altar, Detail d. Schreinerückseite

finden sich Malereien, die Schreinerückseite wird von einem reichen Blattrankenwerk geziert. An den Flügeln sind Heilige vor blauem Hintergrund abgebildet, ihre Namen sind in Fraktur unter der jeweiligen Darstellung vermerkt: Am einen Flügel oben Ruprecht mit dem Salzgefäß und Wolfgang mit dem Kirchenmodell, darunter Petrus („Peter“) mit dem Himmelsschlüssel und Job mit dem Bienenstock, am anderen Flügel Sebastian mit Pfeilen und Rochus („Rocco“) mit der Pestbeule, darunter Martin („Mert“) mit einem Gefäß und Nicolaus („Niclas“) mit drei goldenen Kugeln. Auf der Predella erscheint Christus mit den „Mühseligen und Beladenen“.⁵ Die beiden Schreinerwächter Georg und Florian stehen seit 1909 auf Konsolen an der Wand des Nordchores.⁶ Von Demus wurde der Altar der Jüngeren Villacher



Abb. 11, 4 Arndorfer Altar, Predellenrückseite

Schnitzschule zugeordnet und entsprechende Vergleiche zu den aus derselben Werkstatt stammenden Altären Pontebba (Abb. 86) und Grades angestellt.⁷ Die Malereien auf der Rückseite wurden von Demus auf Grund der „verquetschten, in der Projektion verfehlten und im Ausdruck grämlichen Gesichter“ dem Urban Görttschacher zugeschrieben, wobei Landkammer sich diesbezüglich kritischer äußerte und auf Grund der „qualitativen Unvereinbarkeit mit

sich jedenfalls im Marienkrönungsaltar von St. Lamprecht (Abb. 87).⁹

Zwar wurde der Arndorfer Altar als 1504 gestifteter Altar der Dreifaltigkeitsbruderschaft diskutiert, wahrscheinlicher scheint es nicht zuletzt auf Grund der Datierung des Arndorfer Altares (um 1520) allerdings, dass es sich bei diesem um den Altar im Chorraum der Kirche gehandelt hat.¹⁰ Jedenfalls wurde der Altar im Zuge der Barockisierung der Kirche in die Filialkirche in Arndorf – daher der Name „Arndorfer Altar“ – überstellt und 1884 wieder für Maria Saal erworben, wo er – anstelle des barocken Dreifaltigkeitsaltares – im Nordchor aufgestellt wurde.¹¹

ANMERKUNGEN



Abb. 11, 5 Arndorfer Altar, Schreinwächter Florian (li.) und Georg (re.)

dem gesicherten Werk“ Görttschachers für eine Zuschreibung zur Werkstatt des Malers plädierte.⁸ Eine sehr ähnliche Rückseitengestaltung findet

¹ Demus 1991, S. 373.

² Demus 1991, S. 382.

³ Die Identifikation der Genovefa wurde von Demus vorgeschlagen, als Alternative nennt er Radegundis oder Martha. Demus 1991, S. 377 und S. 383, Anm. 17.

⁴ Die Identifikationen von Jakobus maior und minor wurden von Demus vorgeschlagen. Demus 1991, S. 373 und S. 383, Anm. 8.

⁵ Demus 1991, S. 373.

⁶ O. A., Tätigkeitsbericht 1909, S. 494.

⁷ Demus 1991, S. 376. Demus hebt im Vergleich den in Maria Saal neuen Christustypus mit nacktem Oberkörper hervor.

⁸ Demus 1991, S. 381 und Landkammer 2010, S. 74.

⁹ Demus 1991, S. 381 und S. 382.

¹⁰ Als Dreifaltigkeitsaltar wird er beispielsweise bei Demus genannt, Landkammer plädiert für den Altar im Chorraum der Kirche: Demus 1991, S. 373 und S. 383, Anm. 3 und Landkammer 2010, S. 72. Die Identifikationsproblematik wird im Kapitel 2.4 über den Kreuzaltar und den Altar im Chorraum genauer erklärt.

¹¹ Schnerich 1890, S. 37.

12 Der Georgsaltar



Abb. 12, 1 Der Georgsaltar, Gesamtansicht der Vorderseite

- Anbringungsort:* Der Flügelaltar ist im Südchor der Kirche aufgestellt.
- Maße:* Der gesamte Altar ist 380 cm hoch und 217 cm breit. Der Schrein misst in der Höhe 155 cm und in der Breite 109 cm.¹
- Material und Technik:* Die Vorderseite des Schreins und der Flügel zeigen polychrom gefasste Holzreliefs, die Rückseiten sind gemalt.
- Datierung:* Auf der Predellenrückseite ist das Datum 1526 vermerkt.

Literatur:

BDA Wien, Dehio Kärnten 2001, S. 516, Demus 1991, S. 582-590, Ernst 1994, S. 155-158, Fritz 1987, S. 66-67, Ginhart 1932, S. 40, Hartwagner 1957, S. 152, Höfler 1998, S. 178-180, Mahlknecht 2007, S. 354-355, Lind 1881, S. LXXXV-LXXXVI, O. A., Notizen 1887, S. CCXL, O. A., Tätigkeitsbericht 1907, S. 247, Schnerich 1890, S. 36, Schnerich 1929, S. 16.

Die reliefierte Vorderseite des Flügelaltares zeigt im Schrein den Heiligen Georg auf einem Pferd, er schwingt das Schwert und ist im Begriff den Drachen zu töten. Im Hintergrund sind links eine Burg und rechts eine Prinzessin dargestellt. Am linken Flügel befindet sich eine Darstellung der Anna Selbdritt, am rechten ist der Heilige Oswald mit dem Raben auf einem perspektivisch angedeuteten Fliesenboden abgebildet. Beide Flügel weisen sehr flache Reliefschnitzereien auf, den Hintergrund bildet jeweils ein mit einer Schnur auf einer Stange aufgezogener Wandbehang mit Brokatimitation. In der Predella befindet sich eine Pietàdarstellung mit Heiligenfiguren, die Predellenflügel trugen ehemals die Bildnisse der Heiligen Helena und Elisabeth, sie wurden allerdings 1987 gestohlen.² Im Gesprenge

erscheinen die Figuren von Maria und Johannes, die zum Originalbestand des Altares zu zählen sind, während es sich bei der Christusfigur in der Mitte um eine Ergänzung des 19. Jahrhunderts handelt.³ Auf den gemalten Rückseiten befindet sich ein Passionszyklus, der im linken Predellenflügel beginnt und sich nach oben hin fortsetzt: Im linken Predellenflügel ist das Gebet am Ölberg dargestellt, am rechten Predellenflügel erscheint Christus vor Hannas. Der linke Schreinflügel zeigt im unteren Bereich die Geißelung Christi, gegenüber befindet sich eine Darstellung der Dornenkrönung. Der linke Schreinflügel zeigt im oberen Teil die Kreuztragung, im rechten befindet sich gegenüber die Kreuzigung. Die Schreintrückseite trägt die Darstellung des Jüngsten Gerichts, darunter ist auf der Predellenrückseite das Schweißstuch Christi, das von zwei Engeln getragen wird und die Inschrift 1526 enthält, abgebildet.

Demus erkannte in den Flachreliefs der Schrein- und Predellenflügel sowie der Gesprengefiguren Maria und Johannes eine andere ausführende Hand als in den Hochreliefs des Schreins und der Predella. Er sah den Georgsaltar zwar als Produkt einer kärntnerischen Werkstatt, erkannte aber einen „*tirolisch-schwäbischen*“ Einfluss in den Schnitzereien.⁴ Als Vergleichsbeispiele für das Schreinrelief nannte er drei Tiroler Georgsaltäre, wobei der Altar in St. Nikolaus in Albions (Abb. 89), der um 1515 zu datieren und eine Arbeit aus der Werkstatt des Ivo Strigels in Memmingen ist, dem Typus des Maria Saaler Altares laut Demus am nächsten kommt.⁵ Für die Malereien der Rückseite erkannten Demus und Höfler das „*Speculum passionis*“ Ulrich Pinders mit Holzschnitten von Hans Schäufolein als Vorlage (Abb. 90):⁶ Während die Kompositionen übernommen



Abb. 12, 2 Georgsaltar, Flügelrückseiten



Abb. 12, 3 Georgsaltar, Schreinrückseite

wurden, bemerkte Höfler in den Malereien des Georgsaltares im Vergleich zu den graphischen Vorlagen eine „Lockerung der Figurengruppen“ und eine „Bereicherung der Kostüme“.⁷



Abb. 12, 4 Georgsaltar, Predellenrückseite

Der Georgsaltar wurde 1885 aus dem Karner von St. Georgen am Sandhof erworben und in Maria Saal auf das Modestusgrab in der Sachskapelle gestellt (Abb. 65).⁸ Da diese Aufstellung unbefriedigend erschien, wurde er 1907 ins östlichste Nordschiffjoch versetzt (Abb. 66), 1930 aber schließlich im Südchor aufgestellt, weshalb

der Stephanusaltar, der sich bis zu diesem Zeitpunkt ebendort befunden hatte, an die nördliche Querhauswand versetzt wurde (Abb. 60).⁹ Im Jahr 1987 wurden die beiden Predellenflügel des Georgsaltares gestohlen.¹⁰

ANMERKUNGEN

- ¹ Demus 1991, S. 582.
- ² LK Kärnten, Zl.371/87, Gegenstand: Maria Saal, Pfarr- u. Wallfahrtskirche, Georgsaltar, Diebstahl von 2 Predellenflügeln, 18.2.1987.
- ³ Demus 1991, S. 582.
- ⁴ Demus 1991, S. 586-587. Die folgenden Informationen beziehen sich auf Demus 1991, S. 582 und S. 586-589. Auf den genannten Seiten finden sich außerdem noch genauere Ausführungen bezüglich der angeführten Vergleiche.
- ⁵ Vergleichbar sind die Kopfbedeckung Georgs, die Felslandschaft mit der Burg und die Darstellung der Prinzessin in beiden Altären, unterschiedlich ist dagegen das gesenkte Schwert Georgs im Albionser Altar. Weitere Ähnlichkeiten finden sich in den Darstellungen der Anna Selbdritt in den Flügeln und der Beweinung in den Predellen beider Altäre.
- ⁶ Demus 1991, S. 590 und Höfler 1998, S. 179.
- ⁷ Höfler 1998, S. 179. Genauere Ausführungen bezüglich der Malereien auf der Rückseite des Georgsaltares finden sich bei Demus 1991, S. 589-590 und bei Höfler 1998, S. 179-180.
- ⁸ O. A., Notizen 1887, S. CCXL.
- ⁹ Schnerich 1929, S. 16 und Archiv der Diözese Gurk, Pfarrarchiv Maria Saal, Alte Bauakten: 1930/Juli/11, zitiert nach Ernst 1994, S. 155. In den Mitteilungen der Zentral-Kommission findet sich in einem Bericht Schnerichs außerdem eine Abbildung der temporären Aufstellung im Nordschiff: Schnerich 1916/1917, S. 103, Fig. 102, Abb. 60.
- ¹⁰ LK Kärnten, Zl.371/87, Gegenstand: Maria Saal, Pfarr- u. Wallfahrtskirche, Georgsaltar, Diebstahl von 2 Predellenflügeln, 18.2.1987. Eine Abbildung des Altares mit Predellenflügeln und eine Einzelabbildung beider (gestohlener) Flügel findet sich bei Demus 1991, S. 583, Abb. 752 und S. 585, Abb. 757 und Abb. 758.

13 Die Kreuzigungsgruppe im „Arme-Seelen-Altar“



Abb. 13, 1 Die spätgotische Kreuzigungsgruppe im barocken Arme-Seelen-Altar

- Anbringungsort:* Die Kreuzigungsgruppe und die Kinderfiguren sind in den barocken „Arme-Seelen-Altar“ in der Sachskapelle integriert.
- Maße:* Die Christusfigur misst in der Höhe ungefähr 215 cm. Die Figuren von Maria und Johannes sind je 160 cm hoch, die Figuren der unschuldigen Kinder messen je 45 cm.¹
- Material und Technik:* Bei den Figuren handelt es sich um polychrom gefasste Holzskulpturen.
- Datierung:* Sie werden von Demus ins späte 15. oder frühe 16. Jahrhundert datiert.²

Literatur:

BDA Wien, Dehio Kärnten 2001, S. 515, Demus 1991, S. 515, Ernst 1994, S. 162-164, Ginhart 1932, S. 40, Hartwagner 1957, S. 153, Mahlknacht 2007, S. 357-358, Schnerich 1890, S. 35, Schnerich 1929, S. 16.

Die überlebensgroße Figur des Gekreuzigten, dessen ausgemergelter Körper mit seinen Muskeln, Sehnen, Knochen und dem Brustkorb qualitativ geschnitzt ist, blickt mit einem leidenden, ausdrucksstarken Gesicht auf den Betrachter herab. Sein Haupt ist kahl, Haare wurden nicht geschnitzt. Demus bemerkte, dass das Bildwerk mit Untersicht konzipiert wurde und regte als ursprünglichen Aufstellungsort ein Triumphkreuz über dem Lettner an.³ Außerdem nannte er als stilistischen Vergleich das Mautendorfer Altärchen der Salzburger Residenzgalerie (Abb. 83), schlug als Bildschnitzer beider Werke Caspar von Friesach vor und verwies auf eine Verbindung zur frühen Villacher Plastik.⁴ Die Figuren von Maria und Johannes zeigen im Gegensatz zu Christus viel weichere, rundere Formen, ihre Gesichter sind flacher und voller, was den Verdacht erregt, dass sie von einer anderen Hand geschnitzt worden sein könnten als die Christusfigur.

Die Kreuzigungsgruppe – so denn alle drei Figuren seit jeher eine Gruppe bildeten und nicht erst in späterer Zeit zusammengefügt wurden – war ursprünglich wohl, wie auch Demus bereits vermutete, als Triumphkreuzgruppe über dem Lettner, unter dem Triumphbogen angebracht.⁵ Der ursprüngliche Zusammenhang mit den drei unschuldigen, mit Hieb- und Stichwunden versehenen Kindern, in denen Reliquien eingelassen sind, ist unklar. Gemeinsam tauchen die Kreuzigungsgruppe und die Kinderfiguren erstmals in einem barocken Votivgemälde (Abb. 19) auf, das die Sachskapelle vor der 1688 erfolgten Aufstellung des barocken Arme-Seelen-Altars zeigt. Darin fungiert die Kreuzigungsgruppe als eine Art Altaraufbau, die unschuldigen Kinder sind als Predellenfiguren eingefügt. Der heutige Zustand besteht seit



Abb. 13, 2 Figur eines unschuldigen Kindes mit Hieb- und Stichwunden

1688: In diesem Jahr wurde der barocke Arme-Seelen-Altar in der Sachskapelle errichtet und die mittelalterlichen Figuren darin integriert.⁶ Eine Restaurierung der Christusfigur, bei der die Originalfassung freigelegt wurde, erfolgte 1934 durch Antonitsch.⁷

ANMERKUNGEN

¹ Ernst 1994, S. 163.

² Demus 1991, S. 515.

³ Demus 1934, S. 108. Außerdem erwähnt Demus, dass der Gekreuzigte auch schon „ursprünglich“ eine Dornenkrone besessen haben dürfte, was darauf schließen lässt, dass die heutige nicht zum Originalbestand zu zählen ist. Demus 1934, S. 108.

⁴ Demus 1991, S. 515.

⁵ Zur genaueren Erklärung dieser Rekonstruktion siehe die Argumentationskette im Kapitel 2.1.1 zum Versuch einer Rekonstruktion der Lettnerzone in Maria Saal.

⁶ Archiv der Diözese Gurk, Pfarrarchiv Maria Saal, HS 118, Stiftsrechnung 1687/88, zitiert nach Ernst 1994, S. 162 und S. 274, Anm. 158.

⁷ LK Kärnten, Zl.408, Betreff: Maria Saal, linker Seitenaltar (unsch. Kinder), Abdeckung des gotischen geschnitzten Kruzifixus, 13.8.1934 und Demus 1934, S. 107-108.

14 Die steinerne Marienstatue



Abb. 14, 1 Die steinerne Marienstatue im barocken Hochaltar

- Anbringungsort:* Die Marienstatue ist seit 1787 Zentrum des barocken Hochaltars.
- Maße und Gewicht:* Sie ist 130 cm hoch und wiegt 500 kg.¹
- Material und Technik:* Die Statue ist aus weichem Foraminiferenkalkstein des Typus Breitenbrunn hergestellt und polychrom gefasst.²
- Datierung:* Sie wird zwischen 1410-1420, oder um 1425 datiert.³ Die ältere Literatur datiert sie früher, ins 14. Jahrhundert.⁴

Literatur:

BDA Wien, Biedermann 2001, S. 113 und S. 115, Dehio Kärnten 2001, S. 515, Ernst 1994, S. 147-149, Ginhart 1932, S. 38, Hartwagner 1957, S. 153, Landkammer 2010, S. 71-72, Mahlknecht 2007, S. 360-362, Schnerich 1929, S. 17, Schnerich 1890, S. 34-35, Schultes 2000, S. 389, Kat. Nr. 153, Tropper 2007a, S. 319.

Maria sitzt auf einem Thron, zu ihren Füßen befindet sich eine Mondsichel, die von zwei Engeln gehalten wird. Ihr Kleid fällt in reichen Schüsselfalten über ihre Knie, das Kind auf ihrem Schoß hält sie mit der Rechten, mit der anderen Hand hält sie die linke Hand des Kindes an ihre Brust. Das Jesuskind sitzt mit einem Tuch bedeckt und mit einem Apfel in der Hand auf ihrem Schoß. Maria neigt ihr Haupt zum Kind, ihre Augen sind nur einen Spalt geöffnet, auf ihrem Kopf trägt sie eine Krone. Laut Biedermann besitzt die Maria Saaler Madonna etwas „*Wienerisches*“.⁵ Stilistisch verglichen Mahlkecht und Schultes die Maria Saaler Madonna mit der Marienstatue in Siebenbrunn (Abb. 82), wobei Mahlkecht auf Grund der Handhaltung und Faltendraperie der Marienstatuen für beide Werke sogar denselben Künstler vermutete.⁶

Die elegante Marienstatue, die in Maria Saal als wundertätiges Gnadenbild verehrt wird, befand sich ursprünglich wohl im östlichsten Langhausjoch am zentralen Lettneraltar im Ciborium des Kanzellettners.⁷ Als der Lettner 1643 abgetragen wurde, blieb das Ciborium mit der Marienstatue noch zwei Jahre in der Kirche bestehen, bevor es 1646/47 abgetragen wurden und die Marienstatue, bekleidet mit barocken Gewändern, in einen Gnadenaltar an derselben Stelle im Kirchenraum eingefügt wurde. Danach war die Marienstatue ab 1787 Zentrum des neuen, barocken Hochaltares im Chorraum.⁸ Ab 1890 erfuhr dieser eine neugotische Umgestaltung, welche erst 1956 wieder entfernt wurde.⁹

ANMERKUNGEN

¹ Zur Datierung siehe Ernst 1994, S. 147, zur Gewichtsangabe siehe LK Kärnten, Restaurierakten 1956, zitiert nach Mahlkecht 2007, S. 360.

² 1956 wurde diesbezüglich eine Untersuchung von Kieslinger durchgeführt. LK Kärnten, Zl.4004/56, Betreff: Maria Saal, Gnadenbild, 28.5.1956. Es handelt sich daher nicht um eine Steingussmadonna, wie oftmals heute noch in der Literatur zu finden ist, beispielsweise bei Landkammer 2010, S. 71.

³ Beispielsweise findet sich die Datierung 1410-1420 bei Mahlkecht 2007, S. 361, die Datierung um 1425 dagegen bei Ginhart 1932, S. 38 und Hartwagner 1957, S. 153.

⁴ Grueber 1895, S. 34 und Schnerich 1929, S. 17.

⁵ Biedermann 2001, S. 113.

⁶ Mahlkecht 2007, S. 362 und Schultes 2000, S. 389.

⁷ Für diese und die folgenden Rekonstruktionen siehe die Erklärungen und Schlussfolgerungen sowie die entsprechenden Zitate im Kapitel 2.1.1 zum Versuch einer Rekonstruktion der Lettnerzone in Maria Saal.

⁸ Archiv der Diözese Gurk, Pfarrarchiv Maria Saal, HS 316, Stiftsrechnung 1787 un HS 318, Stiftsrechnung 1787, zitiert nach Ernst 1994, S. 148 und S. 270, Anm. 91.

Der Dechant Johann Ernst Ude von Udenau hatte die Versetzung der Marienstatue in den Hochaltar durchgeführt, allerdings hatte er auch versucht, die Marienstatue von ihren barocken Gewändern zu entkleiden, wie es vom Generalvikariat befohlen worden war. Damit war die Pfarrgemeinde aber nicht einverstanden und stand dem Dechant daraufhin offenbar nicht mehr besonders wohlwollend gegenüber. 1787 berichtet Udenau dem Salzburger Konsistorium nämlich, es ist unglaublich, „[...] *welch ein verdruss- und gefährvoller Ort allhier für einen Dechant und Pfarrer sei [...]*“. Archiv der Diözese Gurk, Pfarrarchiv Maria Saal, Alte Bauakten, Bericht von 1787/Juni/29, zitiert nach Ernst 1994, S. 270, Anm. 91. Der Entkleidungsversuch scheiterte und die Marienstatue wurde wieder angezogen.

1812 sollte die Marienstatue abermals entkleidet werden, der damalige Dechant Gregor Marinitsch ersuchte allerdings – wohl an die Probleme seines Vorgängers denkend – um Aufschiebung und bat das Konsistorium, dass „[...] *der Anfang der Entkleidung ja nicht eben in seiner Kirche, sondern an anderen Orten eher veranstaltet werde möchte [er müsse erst das Vertrauen des Volkes gewinnen] um diese verwahrloste Pfarrgemeinde zurecht zu bringen [...]*“. Archiv der Diözese Gurk, Pfarrarchiv Maria Saal, Alte Bauakten, 1812/Juli/18, zitiert nach Ernst 1994, S. 270, Anm. 91.

Erst Dechant Martin Schaschl gelang 1886 die Entkleidung der Madonna, allerdings nicht ohne von der Pfarrgemeinde für „*Missernten, Unwetterschäden sowie Krankheitsfälle bei Mensch*

und Tier“ verantwortlich gemacht zu werden. Ernst 1994, S. 271, Anm. 97. Daraufhin schreibt er im Liber Memorabilium der Pfarrgemeinde Maria Saal: „Seit über 100 Jahren hatte man die Gewohnheit, die Marien-Statue mit einigen alten Fetzen, ganz gegen die kirchlichen Vorschriften, bis zum Halse zu ver mummen. „Anziehen“ hieß es, obwohl dieselbe sehr schön gefasst ist. Ich ließ diese Fetzen, wegen welchen man früher der Statue zwei Löcher in den Hals bohrte, um die Fetzen da zu befestigen, wegnehmen, um die Statue in ihrer ursprünglichen Form zur Anschauung zu bringen. Nun hätte man das Geheul einiger Weiber und Mander hören sollen, wegen dieser meiner Gewalttat: „es will nicht regnen“, schrien einige, „weil die Muttergottes ka Kladl hat. Die Muttergottes is hiaz nocket.“ U. s. Maria bekam jetzt viele Maulfreunde und Verehrer, bis ich ihnen in einer Predigt und in Privatgesprächen klar machte, dass die Marienverehrung nicht in dem Aufhängen von einigen Fetzen über ihr Kleid, sondern in dem Bestreben besteht, ihr nachzuahmen und ähnlich zu werden. Und dass gerade die so ver ludenten und versoffenen Maria Saaler, mit wenigen Ausnahmen, die größte Ursache haben, nicht bloß auf die Fetzen zu schauen, die ich von der Marienstatue wegnahm, sondern vielmehr ihrer eigenen Besserung mit Lebensänderung die Aufmerksamkeit schenken sollten. Wenn die Dummheit mit der Bosheit gepaart ist, da reden selbst die Götter vergebens. Die Maria Saaler haben kein Kreuzer dazu gegeben.“ Das Liber Memorabilium befindet sich im Archiv der Diözese Gurk, hier zitiert nach einer Abschrift vom 19.1.1956 im LK Kärnten, ad Maria Saal, Hochaltar.

⁹ Ernst 1994, S. 149 und LK Kärnten, Betreff: Maria Saal, Pfki. Hochaltar.

15 Die Schnitzfigur des Heiligen Modestus



Abb. 15, 1 Die Schnitzfigur des Heiligen Modestus

<i>Anbringungsort:</i>	Die Schnitzfigur des Heiligen Modestus ist in der Sachskapelle aufgestellt.
<i>Maße:</i>	Sie misst 109 cm in der Höhe, ist 37 cm breit und 35 cm tief. ¹
<i>Material und Technik:</i>	Die Skulptur wurde aus Lindenholz geschnitzt und farbig gefasst. ²
<i>Datierung:</i>	Mahlknecht datiert sie auf Grund des „ <i>gekanteten Faltenwurfs</i> “ und der „ <i>individuellen Gesichtszeichnung</i> “ in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts. ³

Literatur:

BDA Wien, Dehio Kärnten 2001, S. 515, Ginhart 1932, S. 40, Mahlknecht 2007, S. 358, Schnerich 1929, S. 16.

Der Heilige trägt eine weiße Alba mit grünem Überwurf. Der die Figur umhüllende, über die rechte Hand geworfene rote Mantel besitzt einen goldenen Saum und ein blaues Innenfutter. Die Drapierung des Mantels lässt den Körper darunter nicht spüren. Das kugelige Kinn und das linke, zu tief angesetzte, zu abfallende Auge verleihen dem Heiligen sein charakteristisches Aussehen.

Die Rückseite der Figur ist ausgehöhlt, was darauf schließen lässt, dass sie ursprünglich nicht freistehend konzipiert war. Auf Grund einer Beschädigung während einer Ausstellung 1980 in Wiesbaden wurde die Skulptur durch die Werkstätten des Bundesdenkmalamts 1981 restauriert und im Zuge dessen technologisch untersucht.⁴ Dabei konnte herausgefunden werden, dass der Stab und die runde Sockelplatte Ergänzungen sind und ursprünglich nicht zur Skulptur gehören. Schnerich vermutete auch, dass das Kirchenmodell eine spätere Ergänzung ist, welches der Restaurierungsbericht allerdings nicht als „*spätere Zutat*“ auflistet.⁵ Bei der Untersuchung der Fassung konnten eine nur mehr sehr fragmentarisch vorhandene, gotische Fassung und mehrere Überfassungen festgestellt werden. Die relativ stark glänzende Oberfläche der Skulptur ist wohl auf den damals erfolgten Überzug mit Paraloid B72 und mikrokristallinem Wachs zurückzuführen.

³ Mahlkecht 2007, S. 358.

⁴ Eine fotografische Dokumentation des Schadens befindet sich im Bestand des Fotoarchivs des Bundesdenkmalamts: BDA Fotoarchiv, Ordner Maria Saal, Wallfahrtskirche innen, Unterordner Plastik. Im Schlussbericht der Werkstätten sind die erfolgten Restaurierungsmaßnahmen kurz aufgelistet, alle beschriebenen Maßnahmen wurden dem Bericht entnommen. Neben den im Text erwähnten Maßnahmen und Untersuchungen wurde das Objekt auch mit Zyanwasserstoff behandelt, der Holzkern mit Paraloid B72 und auch die Fassung gefestigt, die Fehlstellen gekittet und retuschiert. LK Kärnten, Zl.8015/81, Betreff: Maria Saal, Ktn., Propsteipfarrkirche, Hl. Modestus W 6780, Schlussbericht, 12.8.1981.

⁵ Schnerich, Maria Saal in Kärnten 1929, S. 16) und LK Kärnten, Zl.8015/81, Betreff: Maria Saal, Ktn., Propsteipfarrkirche, Hl. Modestus W 6780, Schlussbericht, 12.8.1981.

ANMERKUNGEN

¹ LK Kärnten, Zl.8015/81, Betreff: Maria Saal, Ktn., Propsteipfarrkirche, Hl. Modestus W 6780, Schlussbericht, 12.8.1981.

² LK Kärnten, Zl.8015/81, Betreff: Maria Saal, Ktn., Propsteipfarrkirche, Hl. Modestus W 6780, Schlussbericht, 12.8.1981.

16 Die Schnitzfigur der Madonna mit Kind



Abb. 16, 1 Die Schnitzfigur der Madonna mit Kind

<i>Anbringungsort:</i>	Die Schnitzfigur wird in der Kapelle im Obergeschoss des Karners aufbewahrt.
<i>Maße:</i>	Sie misst ungefähr 100 cm.
<i>Material und Technik:</i>	Es handelt sich um eine farbig gefasste Holzskulptur.
<i>Datierung:</i>	Die Schnitzfigur der Madonna mit Kind wird um 1500 datiert. ¹

Literatur:

Dehio Kärnten 2001, S. 516, Ginhart 1932, S. 40, Hartwagner 1957, S. 153.

Die Statue sollte sich laut Literatur zwar unter dem Kanzelpendent mit der Glorie des Heiligen Nepumuk befinden, wird heute aber in der Karnerkapelle aufbewahrt. Die Madonna mit dem charakteristisch kugeligen Kinn trägt ein rotes Kleid und darüber einen goldenen Mantel mit blauem Innenfutter, welcher ihren Körper umhüllt. Das rechte Knie tritt hervor und verrät das Schreitmotiv, denn die Madonna tritt auf eine Mondsichel zu ihren Füßen. Auf ihrem linken Arm trägt die Madonna das Jesuskind mit einer blauen Kugel, wobei es sich ursprünglich um einen Apfel handeln könnte.

ANMERKUNGEN

¹ Dehio Kärnten 2001, S. 516.

Schnitz- und Steinreliefs

17 Das „Einhornrelief“



Abb. 17, 1 Das „Einhornrelief“

Anbringungsort: Das Einhornrelief wird seit 1851 im Landesmuseum Kärnten in Klagenfurt aufbewahrt.¹

Maße: Es ist 114 cm breit und 151 cm hoch.

Material und Technik: Das Relief wurde aus Lindenholz geschnitzt und war ursprünglich farbig gefasst, heute sind nur noch Fassungsreste vorhanden.²

Datierung: Das Einhornrelief wird um 1510 datiert.³

Literatur:

Biedermann 2001, S. 137-138, Demus 1991, S. 106-114, S. 241 und S. 269, Ernst 1994, S. 158-162, Hann 1899, S. 82-85, Schnerich 1912, S. 137-138, Wlattnig 2007c, S. 470.

Maria ist sitzend im geschlossenen Garten dargestellt, das Einhorn, das heute leider verloren ist, flüchtet sich in ihren Schoß, vor den Toren erscheint der Engel Gabriel. Bei dieser Darstellung handelt es sich um eine, in allegorischen Bildern erzählte, Verkündigungsszene, in der sowohl Motive des Alten Testaments, der marianischen Typologie des Franz von Retz, als auch der Naturfabeln des Physiologus verarbeitet werden.⁴ So verweisen auf die Jungfräulichkeit Mariens die verschlossene Pforte, der versiegelte Brunnen und der achteckige Turm Davids, den Opfertod Christi symbolisieren dagegen der Pelikan, die Bärin, der Löwe und der Phönix. Dem Alten Testament entstammen der Prophet Jesaija, Moses vor dem brennenden Dornbusch und der Altar Arons, während die vier Jagdhunde vor dem Engel Gabriel die Tugenden Gottes – Wahrheit, Gerechtigkeit, Barmherzigkeit und Friede – repräsentieren. Ursprünglich war ein Rahmen mit Schleierwerk vorhanden, der zwar auf alten Abbildungen (Abb. 78) noch sichtbar, heute aber verloren ist. Demus war der Meinung, dass die Form der Rahmung eher auf einen ursprünglichen Zusammenhang als Schreintafel hindeutet, als auf ein Flügelrelief.⁵ Außerdem dürfte laut dem Artikel Schnerichs in der Carinthia die Rückseite früher mit grünen Rankenmalereien verziert gewesen sein, was auch für eine Schreintafel sprechen würde.⁶ Die in der vorliegenden Arbeit im Kapitel über den Kreuzaltar angestellten Überlegungen zur Quellenlage unterstützen diese These.⁷ Zwei gemalte Altartafeln mit demselben Thema und einer auffallend ähnlichen Bildkomposition sind in zwei Kärntner Altären erhalten, wobei sich einer dieser Altäre in Maria Gail bei Villach (Abb. 84) und einer in der Deutschordenskirche in Friesach

(Abb. 85) befindet. Beide Darstellungen sind jeweils auf den Flügelaußenseiten angebracht. Nachdem zwar die Gesamtkomposition aller drei Kärntner Bildwerke ähnlich ist, im Detail allerdings entsprechende Unterschiede gefunden werden können, dürfte keine der Hortusdarstellungen für die jeweils anderen als Vorbild gedient haben. Wahrscheinlicher ist, dass den drei Bildwerken eine gemeinsame graphische Vorlage zu Grunde lag. Wlattnig vermutete für die drei Einhornszene entsprechende Vorlagen aus dem westdeutschen, niederländischen oder dem Nürnberger Raum.⁸ Demus ordnete das Maria Saaler Einhornrelief den St. Veiter Werkstätten zu und datierte das Maria Saaler Relief mit Hilfe von Vergleichen zum Altar aus Tiffen (Abb. 24) und dem Johannesaltar (Abb. 25) zeitlich um 1510/11 – mit dem Hinweis „*eher früher als später*“.⁹

ANMERKUNGEN

¹ Wlattnig 2007c, S. 470.

² Demus 1991, S. 106.

³ Wlattnig 2007c, S. 470.

⁴ Diese und die folgenden Informationen beziehen sich auf Wlattnig 2007c, S. 470.

⁵ Demus 1991, S. 108-109.

⁶ Schnerich schreibt: „*Daß der Altarschrein ursprünglich orientiert war und auch nach rückwärts frei stand, erweist der Umstand, dass der Klagenfurter Schrein auch rückwärts bemalt ist, und zwar mit grünen Ornamenten, in der Art wie der sog. Arndorfer Altar heute im linken Seitenchore der Kirche.*“ Schnerich 1912, S. 138.

⁷ Siehe die Argumentation im Kapitel 2.4 über den Kreuzaltar und den Altar im Chorraum.

⁸ Wlattnig 2007c, S. 470.

⁹ Demus 1991, S. 113 und S. 114, Anm. 48.

18 Das Schnitzrelief der Geburt Christi

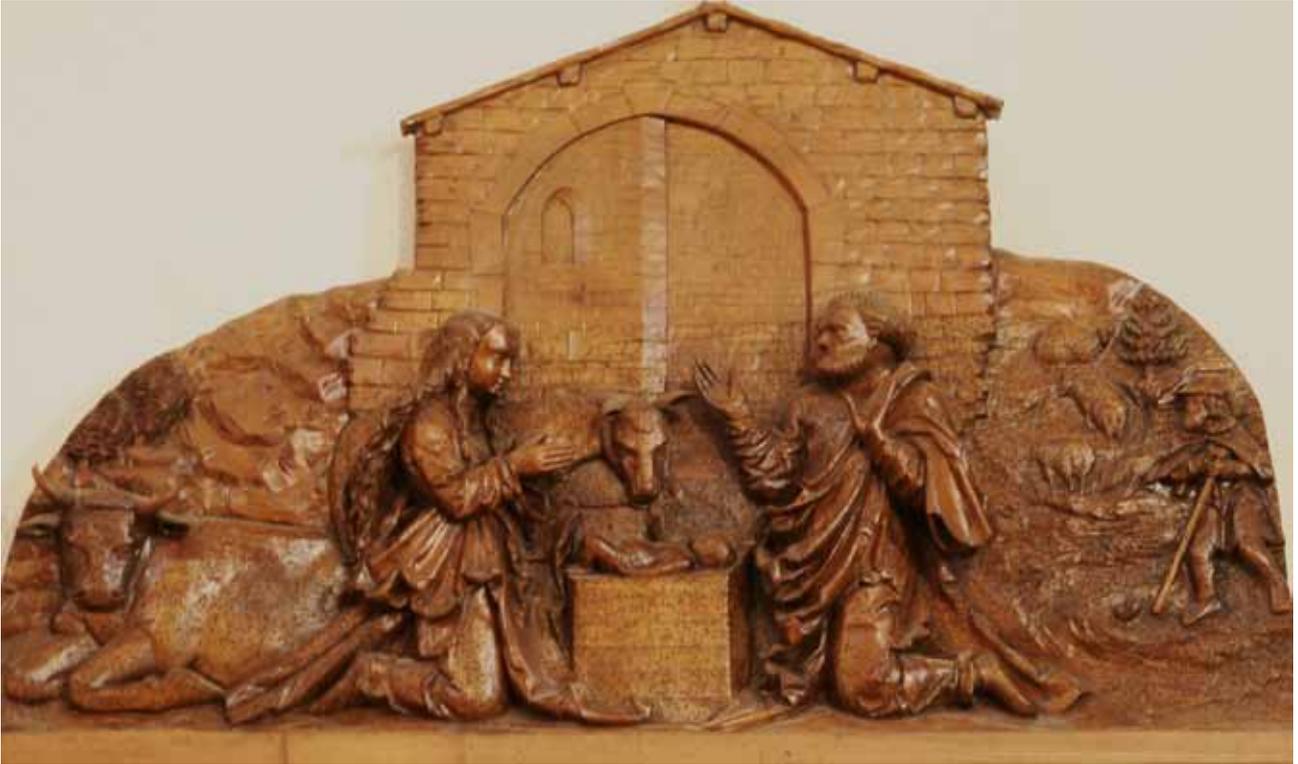


Abb. 18, 1 Das Schnitzrelief der Geburt Christi

Anbringungsort: Das Relief ist im Inneren der Kirche an der südlichen Chorwand angebracht.

Maße: Das Schnitzrelief ist ungefähr 70 cm hoch und 100 cm breit.

Datierung: Es wird um 1520 datiert.¹

Literatur:

BDA Wien, Dehio Kärnten 2001, S. 515, Ginhart 1932, S. 40.

Die Darstellung zeigt Maria und Josef, die vor dem Kind in ihrer Mitte knien, Maria hat die Hände zum Gebet gefaltet. Hinter dem Kind erscheint der Esel, links von Maria hat sich der Ochs zur Ruhe gelegt. Rechts hinter Josef erkennt man in der Landschaft einen Hirten und drei Schafe. Die mittlere Figurengruppe mit Maria, Josef und dem Kind wird überfangen von einer, wohl als Stallarchitektur zu verstehenden, Fassade.

Auffällig ist der starke, nur auf die untere Partie des Reliefs begrenzte Anobienbefall des Holzes. Befallen ist (oder war) das Holz in etwa bis Kopfhöhe von Maria und Josef, im linken Bereich beschränkt sich der Befall auf die Figur des Ochsen. Zu bemerken ist außerdem, dass der nicht befallene Bereich des Reliefs sowohl im Farbcharakter als auch in der Schnitzerei Unterschiede zum befallenen Bereich aufweist. Beispielsweise erscheint die von der Schnitzerei imitierte Ziegelarchitektur im nicht befallenen Bereich regelmäßiger gearbeitet als im befallenen Bereich. Diese Beobachtungen könnten ein Hinweis darauf sein, dass es sich bei den nicht befallenen Partien möglicherweise um Ergänzungen handelt. Eine Restaurierung des Reliefs ist jedenfalls für das Jahr 1942 belegt.²

ANMERKUNGEN

¹ Dehio Kärnten 2001, S. 515.

² LK Kärnten, Zl.313/K/42, Betreff: Maria Saal, Kärnten, Stiftskirche, Salzburgisches Relief, Restaurierung, 22.10.1942.

19 Das Schnitzrelief der Kreuztragung



Abb. 19, 1 Das Schnitzrelief der Kreuztragung

Anbringungsort:

Das Relief ist im Inneren der Kirche am südlichen Chorpfeiler angebracht.

Maße:

Es misst in der Höhe circa 50 cm und in der Breite 28 cm.

Material und Technik:

Bei dem Relief handelt es sich um ein geschnitztes Holzrelief mit polychromer Fassung.

Datierung:

Es wird von Ginhart um 1510 datiert.¹

Literatur:

Dehio Kärnten 2001, S. 516, Ginhart 1932, S. 40, Hartwagner 1957, S. 153.

Im vorderen Teil des Schnitzreliefs befindet sich Christus, das Kreuz tragend, hinter ihm Simon von Zyrene, vor ihm ein Soldat, der gerade im Begriff ist, zum Schlag auszuholen. Im hinteren, beziehungsweise oberen Relieftteil befinden sich eine Stufe erhöht Maria, zwei männliche Figuren und noch einmal die Figur des Jesus, nur mit dem Lendenschurz bekleidet. Die Köpfe der Figuren sind verhältnismäßig sehr groß geraten, wodurch den Figuren ein charakteristisches, puppenhaft wirkendes Erscheinungsbild verliehen wird. Auf Grund der dargestellten Thematik der Kreuztragung und nicht zuletzt auch wegen der Ausrichtung der Figuren, beispielsweise der vom Betrachter aus nach links betenden Figur der Maria, dürfte es sich bei dem Schnitzrelief um einen Teil einer ursprünglich umfangreicheren Darstellung handeln. Denkbar wäre ein einstiger Zusammenhang des Schnitzreliefs als Teil eines Kreuzwegs oder Passionszyklus. Vielleicht handelt es sich bei dem Schnitzrelief auch um das Fragment eines Flügelaltares, möglicherweise um die Innenseite eines Flügels. Ein Vergleichsbeispiel hierfür würde sich in den vier Passionsreliefs des nur fragmentarisch erhaltenen Vitusaltars finden. Vor allem der Aufbau des Kreuztragungsreliefs im Vitusaltar (Abb. 91) kann als Vergleich für das Maria Saaler Relief herangezogen werden.²

Das Schnitzrelief der Kreuztragung dürfte ident sein mit dem in der Literatur auch erwähnten, vor Ort aber nicht auffindbaren (und auch sonst unbekanntem) Schnitzrelief der Gefangennahme Christi. Ginhart nannte das Schnitzrelief der Kreuztragung, während Hartwagner und der Dehio Kärnten ein „*bäuerliches, spätgotisches Schnitzrelief [der] Gefangennahme Christi*“ erwähnen, welches sich unter der Glorie des

Heiligen Nepumuk befinden sollte.³ Bei der Bezeichnung „*Gefangennahme Christi*“ dürfte es sich um eine Fehlinterpretation handeln, wahrscheinlich wurde das Kreuz am Relief übersehen. Die Attribute „*bäuerlich*“ und „*spätgotisch*“ erscheinen dagegen recht passend für das Schnitzrelief der Kreuztragung in der Kirche.

ANMERKUNGEN

¹ Ginhart 1932, S. 40.

² Die Reliefs des Vitusaltars werden im Landesmuseum Kärnten aufbewahrt und zeigen neben der Kreuztragung auch den Ölberg, die Geißelung und die Dornenkrönung. Demus vermutete, dass die Reliefs ursprünglich an den Innenseiten der Flügel des Vitusaltars angebracht waren. Demus 1991, S. 20. Weitere Informationen über den Vitusaltar und Abbildungen der erhaltenen Fragmente finden sich bei Demus 1991, S. 20-24.

³ Ginhart 1932, S. 40, Dehio Kärnten 2001, S. 516 und Hartwagner 1957, S. 153.

20 Das Steinrelief der Kreuztragung



Abb. 20, 1 Das Steinrelief der Kreuztragung mit dem Schweißstuch der Veronika

Anbringungsort: Das Relief ist an der Ostwand der Vorhalle des Südportals angebracht.

Maße: Es ist 56 cm hoch und 106 cm breit.

Datierung: Das Relief wird in die spätgotische Zeit datiert.¹

Literatur:

Dehio Kärnten 2001, S. 514, Ernst 1994, S. 209, Ginhart 1932, S. 33, Schnerich 1929, S. 11.

Das Steinrelief dürfte sich bis in die 1990er Jahre am Karner befunden haben, da die ältere Literatur und auch Ernst es 1994 noch an der Ostseite der oberen Arkadenbrüstung des Karners befindlich anführen.² Das Dehio-Handbuch Kärnten nennt 2001 bereits den heutigen Anbringungsort in der südlichen Vorhalle.³

Das Relief zeigt Christus, das Kreuz tragend, zwischen zwei Soldaten mit Schwertern und Rüstung und der Figur des Simon von Zyrene, der Jesus hilft, das Kreuz zu tragen. Hinter dem Zug befindet sich die heilige Veronika mit dem Schweiß Tuch, darauf erscheint das Antlitz Christi. Die Physiognomie der Figuren ist nicht klar lesbar, besonders die Proportionen innerhalb der Figuren und die Bewegungen der Gliedmaßen scheinen nicht immer geglückt. Auch der Größenmaßstab der Figuren untereinander ist uneinheitlich, etwa sind die zwei Soldaten unterschiedlich groß. Christus und Veronika erscheinen verhältnismäßig größer und flächenfüllender als die anderen Figuren, wobei eine Art Bedeutungsperspektive bei dieser Gestaltung eine Rolle spielen dürfte. Auf Grund der Vorwärtsbewegung der Figurengruppe und wegen des Themas der Kreuztragung liegt die Vermutung nahe, es könnte sich bei dem Relief ursprünglich um einen Teil eines Passionszyklus gehandelt haben.

ANMERKUNGEN

¹ Dehio Kärnten 2001, S. 514.

² Ernst 1994, S. 209, Ginhart 1932, S. 33 und Schnerich 1929, S. 11. Eine heute verputzte Stelle in ungefährer Größe des Reliefs lässt wahrscheinlich den ursprünglichen Anbringungsort am Karner erkennen.

³ Dehio Kärnten 2001, S. 514.

Grabplatten und Epitaphien

21 Das Keutschacher Epitaph



Abb. 21, 1 Das Keutschacher Epitaph

Anbringungsort: Das Epitaph ist an der südlichen Außenwand der Kirche, rechts vom Sakristeiportal angebracht.

Maße: Es misst in der Höhe 270 cm und der Breite 130 cm.¹

Material: Bei dem verwendeten Material handelt es sich um Adneter Kalkstein.

Datierung: Das Epitaph wird nach 1510, um 1515 datiert.²

Literatur:

BDA Wien, Beckh-Widmanstetter 1884, S. CX-CXI, Biedermann 2001, S. 104, Czerny 1982, S. 97-103, Dehio Kärnten 2001, S. 513, Ernst 1994, S. 172, Ginhart 1932, S. 38, Hartwagner 1957, S. 152, Leitner 2007, S. 419-420, Milesi 1963, S. 32, Schnerich 1929, S. 13.

Der Stifter des beeindruckenden Epitaphs war der Salzburger Erzbischof Leonhard von Keutschach, ein Sohn des Otto von Keutschach und der Gertrud von Möderndorf (Abb. 101).³ Laut Leitner war das kunstvolle Epitaph nie als Grabstein gedacht, sondern als „*historisches Erinnerungsdenkmal*“ für die Familie der Keutschacher.⁴ Leonhard stammte aus der zur damaligen Zeit eher unbedeutenden Familie der Keutschacher, schaffte allerdings trotz seiner fehlenden akademischen Ausbildung den Aufstieg zum Salzburger Erzbischof.⁵ Thema des Epitaphs ist die Krönung Mariens im Himmel. In der Mitte ist Maria auf einer Engelswolke kniend, mit vor der Brust gekreuzten Händen dargestellt, links von ihr sitzt Gottvater mit einer Mitra, rechts sitzt etwas tiefer Gottsohn mit Krone und kürzerem Bart. Beide krönen Maria mit der Rechten, die Linke ruht jeweils auf einer Weltenkugel. Hinter ihnen sind je zwei Engel dargestellt, über der Krönungsgruppe ist der Heilige Geist als Taube präsent. Im oberen Teil abgeschlossen wird die Krönungsszene mit einer Art Gesprenge, darin

befinden sich zwischen Krabben und Fialen zwei Posaune spielende Engel. Im unteren Teil knien rechts und links zwei Ritter, sie haben die Hände zum Gebet gefaltet und tragen eine Fahne. Der linke Ritter trägt die Keutschacher Rübe als Helmzier und das Eichhörnchen im Wappenschild, der rechte dagegen führt das Eichhörnchen als Helmzier und die Rübe im Wappen.

Von Milesi wurde das Epitaph stilistisch dem Hans Valkenauer, einem Bildhauer aus Salzburg, zugeschrieben, wobei für Leitner diese Zuschreibung „*nicht unumstritten*“ war.⁶ Milesi verglich das Keutschacher Epitaph mit den Figuren im Salzburger Museum, die zum unvollendeten Grabdenkmal in Speyer gehören, das 1514 von Kaiser Maximilian bei Valkenauer in Auftrag gegeben worden war (Abb. 93).

Als motivisches Vorbild für das Keutschacher Epitaph schlug Milesi einen Holzschnitt Albrecht Dürers aus dem Jahr 1510 vor, der die Himmelfahrt Mariens, beziehungsweise ihre Krönung, zum Thema hat (Abb. 94).⁷ Vergleichbar



Abb. 21, 2 Detail des Keutschacher Epitaphs, linker Stifter



Abb. 21, 3 Detail des Keutschacher Epitaphs, rechter Stifter



Abb. 21, 4 Keutschacher Epitaph, Detail der Marienkrönungsszene

sind die Gesamtkomposition der dreifigurigen Krönungsgruppe und die v-förmige Teilung durch die Wolken. Im Detail überwiegen jedoch die Unterschiede in den Darstellungen: So entspricht die Körperhaltung der Maria im Keutschacher Epitaph – allerdings spiegelverkehrt – zwar dem Holzschnitt Dürers, ihre Kopfhaltung ist jedoch im Epitaph frontal und repräsentativ und nicht wie bei Dürer nach unten geneigt. Auch die Figur des Gottvaters mit dem großen Reichsapfel ist zwar in der Graphik als auch im Epitaph (spiegelverkehrt) vergleichbar, sie wiederholt sich im Epitaph aber in der Christusfigur, während Christus in der Graphik Dürers gänzlich unterschiedlich wiedergegeben wird. Czerny stellte einen anderen Vergleich mit einem Holzschnitt Hans Schäufeleins aus dem *Speculum passionis* von Ulrich Pinder aus dem Jahr 1507 an (Abb. 95).⁸ Die Darstellung Schäufeleins scheint der Marienkrönung im Keutschacher Epitaph vergleichsweise mehr zu ähneln als die Dürers: Auch bei Schäufelein findet sich eine dreifigurige

Krönungsszene mit v-förmiger Wolkenteilung, Gottvater befindet sich – wie im Keutschacher Epitaph – allerdings zur Rechten Marias. Maria selbst ist bei Schäufelein – im Gegensatz zu Dürer – ohne Kopfbedeckung dargestellt, was der Darstellung im Epitaph entspricht. Vergleicht man in der Graphik Schäufeleins und im Epitaph die Faltenwürfe von Maria, Gottvater und Gottsohn, so zeigt sich beim Werk Schäufeleins eine auffällig ähnliche Gestaltung, die im Werk Dürers nicht in der Form gefunden werden kann. Weitere Details des Keutschacher Epitaphs, wie die Reichsapfel, die flankierenden Engelsgruppen und die Kopfbedeckungen von Gottvater und Gottsohn, ähneln der Graphik Schäufeleins weitaus mehr als der Dürers.

ANMERKUNGEN

- ¹ Ernst 1994, S. 172.
- ² Leitner 2007, S. 419.
- ³ Leitner 2007, S. 419 und S. 420.
- ⁴ Leitner 2007, S. 419. Beckh-Widmanstetter vermutete, dass das Epitaph für die Brüder Leonhards, Wolfgang und Sigmund, gestiftet worden war, was in der nachfolgenden Literatur oftmals übernommen wurde. Beckh-Widmanstetter 1884, S. CXI. Allerdings hatte Leonhard laut den Recherchen Leitners keinen Bruder mit Namen Wolfgang. Leitner 2007, S. 420. Zwei Keutschacher mit Namen Wolfgang findet man allerdings in einer anderen Linie: Wolfgang I Keutschach war ein Cousin von Leonhards Vater Otto, ersterer hatte auch einen Sohn namens Wolfgang. Leitner 2007, S. 424.
- ⁵ Weitere Informationen über die kirchliche Laufbahn des Leonhard und dem damit zusammenhängenden Aufstieg der Keutschacher finden sich bei Leitner 2007, S. 421-423. Informationen über seine Tätigkeiten als Erzbischof in Salzburg finden sich bei Dopsch 1983, S. 570-593.
- ⁶ Milesi 1963, S. 32 und Leitner 2007, S. 419.
- ⁷ Milesi 1963, S. 32 und Abb. 49.
- ⁸ Czerny 1982, S. 101-103.

22 Das Schmerzensmannepitaph



Abb. 22, 1 Das Schmerzensmannepitaph des Otto von Keutschach und der Gertrud von Möderndorf

Anbringungsort: Das Epitaph ist an der südlichen Außenwand, rechts vom heutigen Hauptportal, dem Südportal der Kirche, angebracht.

Maße: Es misst in der Höhe 156 cm und in der Breite 85 cm.¹

Material und Technik: Bei dem Material handelt es sich um Adneter Kalkstein.

Datierung: Es wird um 1505/1515 datiert.²

Literatur:

Dehio Kärnten 2001, S. 513, Ernst 1994, S. 172, Ginhart 1932, S. 38, Leitner 2007, S. 420-421, Schnerich 1929, S. 13.

Das Epitaph, bei dem es sich laut Leitner wahrscheinlich um „eine Salzburger Arbeit“ handelt, ist horizontal in zwei Zonen geteilt, wobei die untere Zone abermals unterteilt ist.³ In der oberen Hälfte des Epitaphs ist Christus in Halbfigur als Schmerzensmann dargestellt, seine Hände sind vor der Brust gekreuzt. Rechts und links von ihm befinden sich die Halbfiguren von Maria und Johannes, wobei der Mantelfaltenwurf der Maria als illusionistisches Motiv über die horizontale Einteilung, die praktisch als eine Art Brüstung fungiert, drapiert ist.



Abb. 22, 2 Schmerzensmannepitaph, Detail d. Christus in Halbfigur mit Maria und Johannes

Eine auffallende Ähnlichkeit weist der Kupferstich B.69 Martin Schongauers im Kupferstichkabinett in Berlin (Abb. 92) auf, der den Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes vor einer Brüstung zeigt und um 1465 datiert wird: So ist nicht nur die Gesamtkomposition des Epitaphs mit dem Kupferstich Schongauers vergleichbar, auch die Details der Darstellung, wie die Gewandfalten und die Handhaltung des Johannes, das Lententuch und die gekreuzten Hände Christi oder der

Mantelfaltenwurf von Maria über den Arm und die Brüstung entsprechen dem Kupferstich Schongauers.⁴ Auf Grund der bis ins Detail gehenden, ausgesprochenen Ähnlichkeit darf wohl von einer graphischen Vorlage Schongauers für das Epitaph ausgegangen werden.

In der unteren Hälfte des Epitaphs sind die beiden Stifter und das Inschriftband dargestellt: Kniend und betend sind die Eltern des Erzbischofs Leonhard von Keutschach mit ihren Wappen abgebildet, links Otto von Keutschach mit der Keutschacher Rübe und rechts Gertrud von Möderndorf (Abb. 101), einen Rosenkranz in der Hand, mit einer auf den Gupf gestellten Mütze und dem Widder als Helmzier.⁵ Auf einer geöffneten Schriftrolle steht die Inschrift: „*Hie ist die pegrebn(us) der ed(e) l vnd vestt von moderndarf den got genadig vnd parmherczig sein welle amen.*“⁶

ANMERKUNGEN

¹ Ernst 1994, S. 172.

² Leitner 2007, S. 420.

³ Leitner 2007, S. 420.

⁴ Zur Datierung des Kupferstiches und für weiterführende Informationen über denselben siehe Buchner 1941, S. 55.

⁵ Leitner 2007, S. 420-421.

⁶ Leitner 2007, S. 420-421.

23 Das Epitaph des Blasius von Keutschach



Abb. 23, 1 Das Epitaph des Blasius von Keutschach

Anbringungsort: Das Epitaph ist an der südlichen Außenwand der Kirche, rechts vom Hauptportal der Kirche, dem Südportal, angebracht.

Maße: Es ist 150 cm hoch und 92 cm breit.¹

Material: Das Epitaph wurde aus Adneter Kalkstein hergestellt.

Datierung: Am Epitaph ist das Datum 1511 angebracht.

Literatur:

Dehio Kärnten 2001, S. 513, Ernst 1994, S. 173, Ginhart 1932, S. 38, Leitner 2007, S. 423, Schnerich 1929, S. 13.

Das Epitaph, das laut Leitner salzburgischem Ursprungs ist, zeigt den Gekreuzigten mit Maria und Johannes.² Maria hat ihre Hände vor der Brust gekreuzt, Johannes faltet sie zum Gebet, sein Mantel weht über den Kreuzesstamm. Darunter sind seitlich die Stifterwappen und dazwischen ein Inschriftband dargestellt. Links ist das Wappen der Keutschacher, die Rübe, und rechts das Wappen der Khünberg abgebildet. Der Stifter des Epitaphs war Blasius von Keutschach, der in erster Ehe mit Ehrentraud von Khünberg verheiratet war, die 1511 verstarb.³ Blasius war ein Sohn des Mert von Keutschach und der Kunigunde Zwitter, damit ein Enkel des Otto von Keutschach und der Gertrud von Möderndorf (Abb. 101).⁴ Blasius war daher auch ein Neffe des Salzburger Erzbischofs Leonhard von Keutschach.⁵ Die Inschrift, die sich am Band zwischen den Wappen befindet und sich am unteren Rand des Epitaphs fortsetzt, lautet: „*das epitaphium hat lassen mach(e)n d(er) ed(e)l un(d) vesst blassy von keytschach got dem almacht(ige)n zu lob und eren sein lieb(e)n heilig(e)n und nothelfer sand lienhart anno d(omi)ni 1511*“.⁶

ANMERKUNGEN

- ¹ Ernst 1994, S. 173.
- ² Leitner 2007, S. 423.
- ³ Leitner 2007, S. 423 und Beckh-Widmanstetter 1884, S. CXII.
- ⁴ Leitner 2007, S. 420 und S. 423 und Kohla/Metnitz/Moro 1973, S. 153.
- ⁵ Bei Ernst und Beckh-Widmanstetter wird Blasius fälschlicherweise als „Vetter“, also als Cousin des Leonhard bezeichnet. Ernst 1994, S. 173 und (Beckh-Widmanstetter 1884, S. CXII.
- ⁶ Leitner 2007, S. 423.

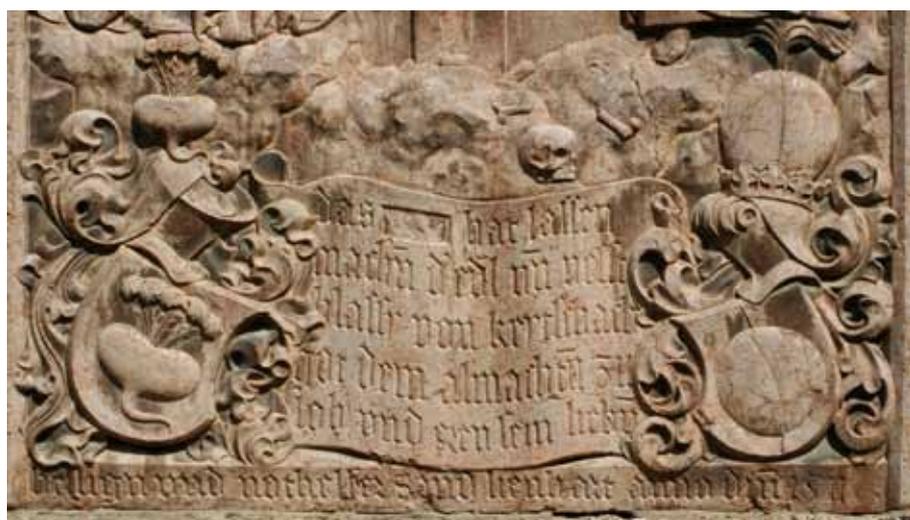


Abb. 23, 2 Epitaph des Blasius von Keutschach, Detail des Inschriftbands und der Stifterwappen

24 Der Rittergrabstein des Peter Schweinhaupt



Abb. 24, 1 Der Rittergrabstein des Peter Schweinhaupt

<i>Anbringungsort:</i>	Der Grabstein ist an der westlichen Außenwand der Sakristei angebracht.
<i>Maße:</i>	Er misst in der Höhe 235 cm, in der Breite 130 cm und in der Stärke 37 cm.
<i>Material:</i>	Kieslinger identifizierte das Material als Trogkofelkalk. ¹
<i>Datierung:</i>	Das Sterbedatum Schweinhaupts wird am Grabstein mit 1508 angegeben.

Dehio Kärnten 2001, S. 513, Ernst 1994, S. 171-172, Ginhart 1932, S. 38, Leitner 2007, S. 426, Milesi 1963, S. 22, Schnerich 1929, S. 13.

Der als ganzfiguriger Ritter dargestellte Verstorbene hält eine Fahne in der Hand und steht auf einem Löwen, rechts und links von ihm befinden sich zwei Wappen mit Helmzier, wobei auf dem linken ein Schweinshaupt und auf dem rechten zwei Zickzackbalken angebracht sind. Peter Schweinshaupt war Pfleger in Kärnten, nachweislich zu Tanzenberg und Osterwitz.² Mit ihm starb die Familie Schweinshaupt aus, wie der Inschrift am Grabstein zu entnehmen ist. Seine Frau war Apollonia, die Tochter von Barbara (geborene Mordax) und Bernhard Sachs (Abb. 99). Für Apollonia war dies die zweite Ehe, ihr erster Mann Balthasar von Weißpriach, war zuvor verstorben.³ Apollonia dürfte den Grabstein für Peter Schweinshaupt gestiftet haben, wobei ihr Name und Sterbedatum (1510) auch am Grabstein angeführt wurden: Die Grabinschrift lautet: „*A(nn) o 158 Jar Ist gestorben der Edel un(d) vest Peter vo(n) schweinshäupt der lez(te) des nam(ens) der Freitag nach lorenci un(d) fraw Apolonia sein Gemehel des pfinztag vor Erhardi am x iar Den got Genad*“.⁴

Milesi verglich den Grabstein Schweinshaupts mit dem des Balthasar Weißpriach und des Balthasar Thannhausen: Auch der Grabstein des Balthasar Weißpriach (Abb. 96), der sich in der Villacher Jakobskirche erhalten hat, zeigt einen frontal dargestellten Ritter, der eine Fahne in der Hand hält und auf zwei Löwen tritt, rechts und links von ihm sind Wappen dargestellt. Das Motiv der das Schwert haltenden Hand findet sich dagegen im Grabstein Balthasar Thannhausens in der Dominikanerkirche in Friesach (Abb. 97).⁵

ANMERKUNGEN

¹ Kieslinger 1956, S. 174.

² Kohla/Metnitz/Moro 1973, S. 115.

³ Leitner 2007, S. 426.

⁴ Leitner 2007, S. 426.

⁵ Milesi 1963, S. 21-22.

25 Die Wappengrabplatte des Konrad Graf von Schernperg



Abb. 25, 1 Die Wappengrabplatte des Konrad Graf von Schernperg

<i>Anbringungsort:</i>	Die Wappengrabplatte ist an der Nordwand der Sachskapelle, links vom barocken Arme-Seelen-Altar angebracht.
<i>Maße:</i>	Sie misst in der Höhe 228 cm und in der Breite 102 cm. ¹
<i>Material:</i>	Bei dem verwendeten Material handelt es sich um Adneter Kalkstein.
<i>Datierung:</i>	Das Sterbedatum Schernpergs wird am Grabstein mit 1454 angegeben.

Literatur:

Dehio Kärnten 2001, S. 515, Ernst 1994, S. 171, Leitner 2007, S. 426, Schnerich 1929, S. 16.

Die beeindruckende Wappengrabplatte zeigt in eleganter Manier das Wappen der aus Salzburg stammenden Grafen von Schernperg mit Krone und Drachenkopf und darüber eine Helmzier, abermals mit Drachenkopf.² Die Frau von Konrad Graf von Schernperg war Dorothea (geborene Mordax), die Schwester der Stifterin der Sachskapelle, Barbara Sachs (Abb. 99).³ Durch diese Verwandtschaftsverhältnisse – Konrad war demnach der Schwager der Barbara Sachs – erklärt sich wohl die Aufstellung dieses Grabsteins in der Sachskapelle. Die umlaufende Inschrift in

gotischer Minuskel und Majuskel lautet: „*Hie leit Chonrat Graff von Schernperg der gestorben ist des mittichen vor dem lieht mess tag dem got genadig sey Anno domini m cccc liiii Jare*“.⁴

ANMERKUNGEN

¹ Ernst 1994, S. 171.

² Leitner 2007, S. 426.

³ Leitner 2007, S. 426.

⁴ Leitner 2007, S. 426.

26 Das Fragment eines Grabsteins der Pibriacher



Abb. 26, 1 Das Fragment eines Grabsteins der Pibriacher

Anbringungsort: Das Fragment ist im Inneren der Kirche an der Südwand unter der Orgelempore angebracht.

Maße: Es misst in der Höhe 107 cm und in der Breite 144 cm.

Datierung: Die Datierung des Grabsteins fällt zusammen mit dem Sterbedatum Christoph Pibriachers 1467.¹

Literatur:

Dehio Kärnten 2001, S. 517, Ernst 1994, S. 33, Leitner 2007, S. 428.

Wie das stark abgetretene und dadurch reduzierte Erscheinungsbild vermuten lässt, dürfte der Grabstein ursprünglich in den Fußboden eingelassen gewesen sein. Die noch erkennbare Inschrift in gotischer Minuskel und der Biber im Wappenschild erlaubt allerdings eine Zuordnung zur Familie der Pibriacher.² Die Inschrift besagt „*obiit strenuus miles cristoff pibriacher*“ („es starb der wackere Soldat Christoph Pibriacher“). Laut Ernst wird Christoph Pibriacher 1446 in der Aufgebotsordnung Kaiser Friedrichs III gemeinsam mit seinem Bruder Sigmund unter den Rittern und Knechten aufgezählt, Leitner führt ihn als Pfleger zu Finkenstein an.³

ANMERKUNGEN

¹ Kohla/Metnitz/Moro 1973, S. 23, zitiert nach Leitner 2007, S. 428 und S. 436, Anm. 69.

² Leitner 2007, S. 428.

³ Ernst 1994, S. 33 und Leitner 2007, S. 428. Weitere Informationen über die Familie der Pibriacher finden sich bei Ernst 1994, S. 33.

Sonstige Ausstattungsstücke aus Holz, Stein und Metall

27 Der Ungnad-Kelch



Abb. 27, 1 Der Ungnad-Kelch, Darst. der Hlg. Katharina, Martin (li.) und Maria mit dem Jesuskind (re.)

<i>Anbringungsort:</i>	Der Kelch befindet sich in der sogenannten „Schatzkammer“ in Maria Saal.
<i>Maße:</i>	Er misst in der Höhe 30 cm, der Durchmesser des Fußes beträgt 18 cm. Der Durchmesser der Kuppe beträgt 14.5 cm, die Höhe der Kuppe 13 cm. ¹
<i>Material und Technik:</i>	Bei dem Kelch handelt es sich um eine gravierte und vergoldete Treibarbeit in Silber. ²
<i>Datierung:</i>	Das Datum 1466 ist am Kelch eingraviert.

Literatur:

Ernst 1994, S. 34, Mahlknecht 1994, S. 25, Mahlknecht 2007, S. 365, Schnerich 1929, S. 18.

Der sogenannte „Ungnad-Kelch“ wurde 1466 von Jörg Ungnad gestiftet.³ Auf dem eleganten Kelch sind auf der Kuppe Maria mit Kind, anschließend die Heiligen Leonhard, Barbara, Wolfgang, Katharina, Martin, Magdalena und Markus eingraviert. Das über den Figuren umlaufende Schriftband lautet: „*Maria hilf mir jörgen ungnaden und allen mein forfadern und nachkomen amen anno domini 1466*“.⁴

ANMERKUNGEN

¹ Mahlknecht 1994, S. 25, einzusehen in den Akten des LK Kärnten.

² Mahlknecht 1994, S. 25, einzusehen in den Akten des LK Kärnten.

³ Informationen über Familienmitglieder der Ungnads finden sich bei Ernst 1994, S. 33-34.

⁴ Mahlknecht 1994, S. 25, einzusehen in den Akten des LK Kärnten.

28 Das Maria Saaler Truhenschloss



Abb. 28, 1 Das Maria Saaler Truhenschloss

<i>Anbringungsort:</i>	Das Truhenschloss wird heute im Landesmuseum Kärnten aufbewahrt.
<i>Maße:</i>	Es misst in der Höhe 48 cm und in der Breite 42 cm. ¹
<i>Material und Technik:</i>	Das Truhenschloss ist aus Eisen gefertigt, die filigrane Arbeit ist mit farbigem Papier hinterlegt. ²
<i>Datierung:</i>	Es wird in das frühe 15. Jahrhundert, um 1420 datiert. ³

Literatur:

Dehio Kärnten 2001, S. 514, Ernst 1994, S. 175, Weiss 1862, S. 51, Wlattnig 2007b, S. 469.

Das filigrane Truhenschloss aus Maria Saal, das früher fälschlicherweise als Türschloss bezeichnet wurde, stammt von einer verlorengegangenen Paramenttruhe.⁴ Wlattnig sah im Aufbau des Schlosses den Aufriss einer gotischen Kathedrale und stellte für das qualitätvolle Werk stilistische Vergleiche mit der steirisch-oberösterreichischen, sowie nürnbergischen und pragischen Schlosserkunst an.⁵

ANMERKUNGEN

¹ Ernst 1994, S. 175.

² Wlattnig 2007b, S. 469.

³ Wlattnig 2007b, S. 469.

⁴ Wlattnig 2007b, S. 469.

⁵ Wlattnig 2007b, S. 469.

29 Der spätgot. Taufstein - das heutige Weihwasserbecken



Abb. 29, 1 Der spätgotische Taufstein - das heutige Weihwasserbecken

- Anbringungsort:* Der Taufstein ist im Inneren der Kirche, links vom Südportal aufgestellt.
- Maße:* Er misst in der Höhe 92 cm, der äußere Durchmesser des Beckenrandes beträgt 53 cm.
- Datierung:* Der Taufstein wird um 1500 datiert.¹

Literatur:

Dehio Kärnten 2001, S. 517, Ernst 1994, S. 170, Ginhart 1932, S. 38, Mahlkecht 2007, S. 350, Schnerich 1929, S. 19.

Laut Ernst handelt es sich bei dem Objekt um einen spätgotischen Taufstein, der heute als Weihwasserbecken genutzt wird.² Er befindet sich im südlichen Seitenschiff neben dem heutigen Eingangsportal, dem Südportal der Kirche. Der Taufstein setzt sich aus einer rechteckigen Basis, einem darauf stehenden gewundenen Schaft und einem achteckigen Becken zusammen. Am oberen Beckenrand befinden sich zwei Wappenschilde, wobei das östlichere ein Motiv, vielleicht eine Tulpe oder Rose, das westlichere keine Darstellung trägt. Bei dem Objekt handelt es sich wahrscheinlich um den bis 1643 im Mittelschiff aufgestellten Taufstein, der in Zusammenhang mit der Lettner- und Kreuzaltarrekonstruktion genannt wurde.

Aus zwei Briefen des Konservators Paul Grueber an die Zentral-Kommission für Denkmalpflege geht hervor, dass der Taufstein, in den Briefen als „Weihwasserbecken“ bezeichnet, bis 1913 so versetzt war, dass die Wappenschilder zur Wand gekehrt und nicht einsichtig waren, woraufhin Grueber in der Erwartung, auf den Schildern

Hinweise auf Entstehungszeit oder Stifter zu finden, die Versetzung veranlasste.³ Die danach zugängliche Seite offenbarte allerdings die erhofften Informationen nicht.⁴

ANMERKUNGEN

¹ Ernst 1994, S. 170.

² Ernst 1994, S. 170.

³ BDA Wien, Zl.4092, 26.8.1913.

⁴ BDA Wien, Zl.4092/13, Betreff: Weihwasserstein Maria Saal, 14.12.1913.



Abb. 29, 2 Taufstein, Detail des Wappenschilds mit Motiv

30 Die Bestühle mit Flachschnitzerei



Abb. 30, 1 Der Betstuhl in der Barbarakapelle

- Anbringungsort:* Der größere ist an der Westwand der Barbarakapelle, der kleinere an der Südwand im südlichen Seitenschiff neben dem Sakristeiportal aufgestellt.
- Maße:* Der größere Betstuhl misst in der Höhe 188 cm und in der Breite 273 cm, während der kleinere 170 cm hoch und 199 cm breit ist.
- Material und Technik:* Bei dem Material der Betstühle handelt es sich um ein Nadelholz, das geschnitzt und teilweise farbig bemalt ist.
- Datierung:* Die Betstühle werden ins 16. Jahrhundert datiert.¹

Literatur:

Dehio Kärnten 2001, S. 517, Ginhart 1932, S. 40, Schnerich 1929, S. 19.



Abb. 30, 2 Der Betstuhl im südl. Seitenschiff neben dem Sakristeiportal

Beide Betstühle zeigen auf ihren Fronten gotische Spitzbögen in einer Art Arkadenanordnung, darüber befindet sich ein Rankenband. Die oberen Bereiche der Lehnen sind in Felder unterteilt und mit dekorativer, in sich verschlungener floraler Ornamentik beschnitzt. Grün und rot gefärbt weist jedes einzelne Feld der zwei Betstühle ein individuelles Dekorationsmuster auf. Obwohl beide Betstühle die gleichen Gestaltungselemente zeigen, wirkt der größere Betstuhl in der Barbarakapelle aufgrund der vergleichsweise viel schlankeren und schmalere Spitzbögen, den verhältnismäßig filigraneren Rankenbändern und den hochrechteckigen Musterfeldern in seiner Gesamtheit eleganter, der kleinere Betstuhl dagegen vergleichsweise gedrungen. Der Dehio Kärnten datiert die Betstühle ins 16. Jahrhundert.² Eine genauere zeitliche Einordnung ist allerdings schwierig.

ANMERKUNGEN

¹ Dehio Kärnten 2001, S. 517.

² Dehio Kärnten 2001, S. 517.

31 Die Wappentüre der südlichen Vorhalle



Abb. 31, 1 Die Wappentüre der südlichen Vorhalle, Detail des Beschlages: Darstellung eines Adlers

<i>Anbringungsort:</i>	Bei der Wappentüre handelt es sich um die innere der beiden Türen des Südportals.
<i>Maße:</i>	Sie ist 290 cm hoch und 174 cm breit, die Stärke der Türe mit den Beschlägen beträgt ungefähr 6 cm.
<i>Material und Technik:</i>	Die Holztür ist mit Eisenbeschlägen und Blechplatten in Treibarbeit versehen. ¹
<i>Datierung:</i>	Sie wird ins 15. Jahrhundert datiert. ²

Literatur:

Dehio Kärnten 2001, S. 514, Ernst 1994, S. 175, Ginhart 1932, S. 41, Schnerich 1929, S. 14.

Die mächtige Holztür des heutigen Hauptportals – das Wappen von Nürnberg.³ ist an der Außenseite ganzflächig mit sich überlappenden Eisenbändern und -nieten überzogen. In den aus den Bändern geformten Rautenflächen sind Blechplatten mit heraldischen Darstellungen eingelassen, wobei einige dieser figürlichen Felder heute bereits verloren sind. Die noch vorhandenen Rautenbleche zeigen Adler, Löwen und – wie Ginhart und Schnerich bemerkten

ANMERKUNGEN

¹ Ernst 1994, S. 175.

² Dehio Kärnten 2001, S. 514.

³ Ginhart 1932, S. 41 und Schnerich 1929, S. 14.

6. Bibliographie

Archive, Archivalien und Akten:

Archiv der Diözese Gurk.

BDA Fotoarchiv, Ordner Maria Saal, Wallfahrtskirche innen.

BDA Fotoarchiv, Ordner Wandmalerei MA, Maria Saal, LH 2.-3. Joch.

BDA Fotoarchiv, Ordner Wandmalerei MA, Maria Saal, LH 4. Joch, Querhaus, Chor.

BDA Wien, Topographische Akten, Kärnten, Akt Maria Saal.

Kärntner Landesarchiv.

Konsistorialarchiv Salzburg.

Liber Memorabilium von Maria Saal.

LK Kärnten, Akt Maria Saal.

Marianischer Gnadenthron d. Erzherzogthums Kärnten 1764

Marianischer Gnadenthron d. Erzherzogthums Kärnten. Das ist eine kurze Verfassung von dem uralten Gotteshause und dessen wunderthätigen Maria-Bilniß in Saal. In dreyen Theilen. Zweyte Auflage. Clagenfurt: gedruckt bey den Johann Friderich Kleinmayrs sel. Erben, 1764.

Publikationen:

Amon 1992

Amon, Liturgie und Kirchenraum im Wandel der Zeit, in: Wolfgang Bergthaler (Hg.), Funktion und Zeichen. Kirchenbau in der Steiermark seit dem 2. Vatikanum, Graz/Budapest 1992, S. 13-20.

Atz 1900

Atz, Notizen, in: Mittheilungen der K. K. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, 1900, S. 38-52.

Bacher (u. a.) 2007

Ernst Bacher (u. a.), Die mittelalterlichen Glasgemälde in Salzburg, Tirol und Vorarlberg. Corpus Vitrearum Medii Aevi. Österreich, IV, Wien/Köln/Weimar 2007.

Beckh-Widmanstetter 1884

Leopold Beckh-Widmanstetter, Die Grabdenkmäler der Kheutschacherzu Maria Saal in Kärnten, in: Mittheilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, 1884, S. CIX-CXII.

Beer 1977

Rüdiger Robert Beer, Einhorn. Fabelwelt und Wirklichkeit, München 1977.

Kat. Ausst. Unterlinden Museum 1991

Der hübsche Martin. Kupferstiche und Zeichnungen von Martin Schongauer (Kat. Ausst., Unterlinden Museum, Colmar 13. September - 1. Dezember 1991), Colmar 1991.

Biedermann 2001

Gottfried Biedermann, Gotik in Kärnten, Klagenfurt 2001.

Birsak 1996

Kurt Birsak, Salzburger Museum Carolino Augusteum, München 1996.

Buchner 1941

Ernst Buchner, Martin Schongauer als Maler, Berlin 1941.

Czerny 1982

Wolfgang Czerny, Hans Valkenauer und die spätgotische Grabmalplastik in der Diözese Salzburg, Dissertation, Wien 1982.

Dehio Kärnten 2001

Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Topographisches Denkmälerinventar. Dehio Kärnten, Wien 2001.

Dehio Steiermark 1982

Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Topographisches Denkmälerinventar. Dehio Steiermark, Wien 1982.

Demus 1934

Otto Demus, Denkmalpflegerische Arbeiten und Neuentdeckungen der letzten zwei Jahre in Kärnten, o.O. 1934.

Demus 1936

Otto Demus, Kunstgeschichtliche Wechselbeziehungen im italienisch-kärntnerischen Grenzgebiet der Gotik, in: Beiträge zur Geschichte und Kulturgeschichte Kärntens: Festgabe für Dr. Martin Wutte zum 60. Geburtstag, 1936, S. 180-190.

Demus 1991

Otto Demus, Die spätgotischen Altäre Kärntens, Klagenfurt 1991.

Deuer 2007

Wilhelm Deuer, Die kirchlichen Baudenkmäler der Marktgemeinde Maria Saal - ein kunsthistorischer Streifzug, in: Alfred Ogris/Wilhelm Wadl (Hg.), Marktgemeinde Maria Saal. Geschichte - Kultur - Natur, Klagenfurt 2007, S. 391-418.

Dopsch 1983

Heinz Dopsch (Hg.), Geschichte Salzburgs. Stadt und Land, I/1, Salzburg 1983.

Ernst 1994

Anita Ernst, Die Propsteipfarr- und Wallfahrtskirche Maria Saal. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Kärntens, Dissertation, Innsbruck 1994.

Fischer 1990

Peter Fischer, Denkmale des Kreises Salzwedel, Diesdorf 1990.

Fresacher/Moro/Obersteiner 1958

Walther Fresacher/Gotbert Moro/Jakob Obersteiner (Hg.), Erläuterungen zum Historischen Atlas der österreichischen Alpenländer. II. Abteilung: Die Kirchen- und Grafschaftskarte. 8. Teil: Kärnten. 2. Ost- und Mittelkärnten nördlich der Drau, Klagenfurt 1958.

Fritz 1987

Anton Fritz, Kärnten in der Gotik, Klagenfurt 1987.

Frodl 1944

Walter Frodl, Die gotische Wandmalerei in Kärnten, Klagenfurt 1944.

Frodl 1950

Walter Frodl, Glasmalerei in Kärnten. 1150-1500, Klagenfurt/Wien 1950.

Ginhart 1931

Karl Ginhart (Hg.), Die Kunstdenkmäler Kärntens, VI, 1, Die Kunstdenkmäler des politischen Bezirkes St. Veit (Gerichtsbezirke Gurk und Friesach), Klagenfurt 1931.

Ginhart 1932

Karl Ginhart (Hg.), Die Kunstdenkmäler Kärntens, V, 2, Die Kunstdenkmäler des politischen Bezirkes Klagenfurt (Land), Klagenfurt 1932.

Grueber 1895

Paul Grueber, Die Bildwerke an den kirchlichen Bauten zu Maria Saal in Kärnten, in: Mittheilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, 1895, S. 33-36.

Grueber 1901

Paul Grueber, Die Wandbilder des heil. Christoph, in: Mittheilungen der K. K. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, 1901, S. 145-147.

Hann 1899

Franz G. Hann, Das Einhorn und seine Darstellungen in der mittelalterlichen Kunst Kärntens, in: Carinthia I, 1899, S. 78-88.

Hartwagner 1957

Siegfried Hartwagner, Das Zollfeld. Eine Kulturlandschaft, Klagenfurt 1957.

Hartwagner 1959

Siegfried Hartwagner, Aktuelle Denkmalpflege in Kärnten, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XIII, 1959.

Hermann 1856

Heinrich Hermann, Mittelalterliche Bauten in Kärnten, in: Carinthia I, 1856.

Hermann 1860

Heinrich Hermann, Handbuch der Geschichte des Herzogthumes Kärnten in Vereinigung mit den österreichischen Fürstentümern, I, Klagenfurt 1860.

Herzig 1935

Robert Herzig, Die gotische Wandmalerei in Kärnten von 1380 bis 1450, Dissertation, Wien 1935.

Höfler 1998

Janez Höfler, Die Tafelmalerei der Dürerzeit in Kärnten. 1500-1530, Klagenfurt 1998.

Kapeller 1994

Elfriede Kapeller, Der spätgotische Kreuzaltar aus Rauris, Diplomarbeit, Wien 1994.

Kaufmann 1960

Herbert Kaufmann, Kärnten. Kirchen und Kulturdenkmäler, Innsbruck 1960.

Kieslinger, 1956

Alois Kieslinger, Die nutzbaren Gesteine Kärntens, Klagenfurt 1956.

Kieslinger 1928

Franz Kieslinger, Gotische Glasmalerei in Österreich bis 1450, Zürich/Wien 1928.

Kohla/Metnitz/Moro 1973

Franz Xaver Kohla, Gustav Adolf von Metnitz und Gotbert Moro, Kärntner Burgenkunde, 2, Klagenfurt 1973.

Kurth 1963

Willi Kurth, The Complete Woodcuts of Albrecht Dürer, New York 1963.

Landkammer 2010

Miriam Landkammer, Studien zur Villacher Heinrich-Werkstätte, Diplomarbeit, Wien 2010.

Lehmann/Schubert 1988

Edgar Lehmann und Ernst Schubert, Dom und Severikirche zu Erfurt, Leipzig 1988.

Leitner 1982

Friedrich Leitner, Die Inschriften im Langhausgewölbe von Maria Saal. Ein Beitrag zur Darstellung der frühhumanistischen Kapitalis in Kärnten, in: Fachtagung für mittelalterliche und neuzeitliche Epigraphik, Klagenfurt, 30. September - 3. Oktober 1982, redigiert von Walter Koch, Wien 1982, S. 63-73.

Leitner 2007

Friedrich Leitner, Die Grablegen in der Propsteipfarrkirche zu Maria Saal, in: Alfred Ogris/Wilhelm Wadl (Hg.), Maria Saal. Geschichte - Kultur - Natur, Klagenfurt 2007, S. 419-436.

Lind 1881

Karl Lind, Reife-Notizen über Denkmale in Steiermark und Kärnten, in: Mittheilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, 1881, S. LXXXV-XCIII.

Lind 1888

Karl Lind, Notizen, in: Mittheilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, 1888, S. 47-68.

Mahlknecht 1994

Eduard Mahlknecht, Unpubliziertes Inventar der in den Depots von Maria Saal aufbewahrten Kunstobjekte, einzusehen im LK Kärnten, Akt Maria Saal.

Mahlknecht 2007

Eduard Mahlknecht, Die Innenausstattung der Propstei-, Pfarr- und Wallfahrtskirche Maria Saal, in: g. Alfred Ogris/Wilhelm Wadl (Hg.), Marktgemeinde Maria Saal. Geschichte - Kultur - Natur, Klagenfurt 2007, S. 345-366.

Marosi 1984

Ernö Marosi, Die Anfänge der Gotik in Ungarn. Esztergom in der Kunst des 12.-13. Jahrhunderts, Budapest 1984.

Melicher 1900

Theophil Melicher, Notizen, in: Mittheilungen der K. K. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, 1900, S. 38-52.

Merian 1963

Matthäus Merian, Topographia provinciarum Austriacarum, Kassel 1963 (Faksimile der Erstausgabe Franckfurt am Mayn von 1649 sowie der beiden Anhänge und der „Topographia Windhagiana“ von 1656).

Milesi 1963

Richard Milesi, Romanische und ritterliche Grabplastik Kärntens, Klagenfurt 1963.

Neumann 1983

Wilhelm Neumann, Der bedeutendste Maler der Kärntner Spätgotik - Thomas Artula von Villach. Neue Funde zu seiner Lebensgeschichte, in: Neues aus Alt-Villach, 20, 1983, S. 59-98.

O. A. Notizen 1884

O. A., Notizen, in: Mittheilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, 1884, S. CCXV-CCXXVIII.

O. A. Notizen 1885

O. A., Notizen, in: Mittheilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, 1885, S. CXII-CXL.

O. A. Notizen 1887

O. A., Notizen, in: Mittheilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, 1887, S. XXXII-CCL.

O. A. Sitzungsberichte 1902

O. A., Sitzungsberichte, in: Mittheilungen der K. K. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, 1902, S. 6-408.

O. A. Tätigkeitsbericht 1907

O. A., Tätigkeitsbericht, in: Mittheilungen der K. K. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, 1907, S. 244-256.

O. A. Tätigkeitsbericht 1909

O. A., Tätigkeitsbericht, in: Mittheilungen der K. K. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, 1909, S. 489-512.

O. A. Tätigkeitsbericht 1911

O. A., Tätigkeitsbericht, in: Mittheilungen der K. K. Zentralkommission für Denkmalpflege, 1911, S. 604-642.

Ogris 2007

Alfred Ogris, Karnburg, Maria Saal und die Kärntner Herzogseinsetzung, in: Marktgemeinde Maria Saal. Geschichte - Kultur - Natur, Hg. Alfred Ogris und Wilhelm Wadl, Klagenfurt 2007, S. 71-84.

Oldenbourg 1964

Consuelo Oldenbourg, Die Buchholzschnitte des Hans Schäufolein, Baden-Baden 1964.

Pagitz 1963

Franz Pagitz, Zur Geschichte der Kärntner Steinmetzen in der Spätgotik, Klagenfurt 1963.

Petschnig 1867

Hans Petschnig, Maria-Saal in Kärnten. Monographie mit Aufnahmen, in: Mittheilungen der K.K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, 1867, S. 11-27.

Pippke/Leinberger 1996

Walter Pippke und Ida Leinberger, Südtirol. Landschaft und Kunst einer Gebirgsregion unter dem Einfluss nord- und sdeuropäischer Traditionen, Köln 1996.

Plank 1983

Benedikt Plank, Mariazell. Wallfahrtskirche, Stadt und Umgebung, Wien 1983.

Posch/Wilfing 2001

Waldemar Posch und Josef Wilfing, Die Fresken der Bischofskapelle in der Westempore, Passau 2001.

Puntschart 1899

Paul Puntschart, Herzogseinsetzung und Huldigung in Kärnten, Leipzig 1899.

Reiners 1955

Heribert Reiners, Das Münster unserer lieben Frau zu Konstanz, Konstanz 1955.

Rohrmoser 1992

Albin Rohrmoser, Museumsblätter des Salzburger Museums Carolino Augusteum, Das Kunstwerk des Monats April 1992, Mai 1992.

Roland 1987

Pia Roland, Kirchen in Salzwedel, Berlin 1987.

Schmelzer 2004

Monika Schmelzer, Der mittelalterliche Lettner im deutschsprachigen Raum. Typologie und Funktion, Petersberg 2004.

Schnerich 1890

Alfred Schnerich, Mittelalterliche Bildwerke in der Kirche zu Maria Saal, in: Mittheilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, 1890, S. 34-37.

Schnerich 1912

Alfred Schnerich, Zur Geschichte der Maria Saaler Holzskulpturen, in: Carinthia I, 1912, S. 137-140.

Schnerich 1916/17

Alfred Schnerich, Zur Denkmalpflege in Kärnten - Ein Bericht von Alfred Schnerich, in: Mitteilungen der K. K. Zentral-Kommission für Denkmalpflege, 1916/1917, S. 101-103.

Schnerich 1929

Alfred Schnerich, Maria Saal in Kärnten, Wien 1929.

Schröer 1983

Franz Schröer, Propstei- und Wallfahrtskirche Maria Saal, Klagenfurt 1983.

Schultes 2000

Lothar Schultes, Die Plastik - Vom Michaelermeister bis zum Ende des Schönen Stils, 2, Gotik, in: Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Hg. Hermann Fillitz und Günter Brucher, München 2000, S. 344-396.

Schweigert 1990

Horst Schweigert, Zur Rezeption des Parlerstils in der steirischen Bauplastik der Spätgotik. Internationale Gotik in Mitteleuropa, in: Kunsthistorisches Jahrbuch Graz, 24, 1990, S. 300-315.

Stiftspfarr Maria Saal 2004

Stiftspfarr Maria Saal (Hg.), Propstei und Wallfahrtskirche Maria Saal. Peda-Kunstführer, Passau 2004.

Tropper 1997

Christine Tropper, Marianischer Gnadenthron des Erzherzogthums Kärnten - geistliches Leben in Maria Saal in der frühen Neuzeit, in: Carinthia I, 187, 1997, S. 617-634.

Tropper 2007a

Christine Tropper, Maria Saal als Wallfahrtsort, in: Marktgemeinde Maria Saal. Geschichte - Kultur - Natur, Hg. Alfred Ogris und Wilhelm Wadl, Klagenfurt 2007, S. 319-330.

Tropper 2007b

Christine Tropper, Zur Geschichte der Pfarren und Kirchen in der Marktgemeinde Maria Saal, in: Marktgemeinde Maria Saal. Geschichte - Kultur - Natur, Hg. Alfred Ogris und Wilhelm Wadl, Klagenfurt 2007, S.367-389.

Tropper 2007c

Peter Tropper, Dom- oder Stiftskirche Maria Saal? Zu den kirchlichen Institutionen Kollegiatstift, Propstei und Dechantei in Maria Saal, in: Marktgemeinde Maria Saal. Geschichte - Kultur - Natur, Hg. Alfred Ogris und Wilhelm Wadl, Klagenfurt 2007, S. 331-344.

Unterberger 2011

Bettina Unterberger, „Zwillingstürme“? Die westliche Doppelturmanlage der Propsteipfarr- und Wallfahrtskirche Maria Saal, 15. Jahrhundert, Kärnten, Diplomarbeit, Wien 2011.

Weiß 1869

A. Weiß, Kärnthens Adel bis zum Jahre 1300, Wien 1869.

Weiss 1862

Karl Weiss, Das Thürschloss im Landesmuseum zu Klagenfurt, in: Mittheilungen der Kaiserl. Königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, 1862, S. 51.

Wlattnig 2007a

Robert Wlattnig, Herbert Boeckl und die verhinderte Moderne in Maria Saal, in: Alfred Ogris/Wilhelm Wadl (Hg.), Marktgemeinde Maria Saal. Geschichte - Kultur - Natur, Klagenfurt 2007, S. 437-468.

Wlattnig 2007b

Robert Wlattnig, Das Maria Saaler Truhenschloss (um 1420), in: Alfred Ogris/Wilhelm Wadl (Hg.), Marktgemeinde Maria Saal. Geschichte - Natur - Kultur, Klagenfurt 2007, S. 469.

Wlattnig 2007c

Robert Wlattnig, Eine mystische Einhornjagd im Hortus conclusus aus Maria Saal (um 1510), in: Alfred Ogris/Wilhelm Wadl (Hg.), Marktgemeinde Maria Saal. Geschichte - Kultur - Natur, Klagenfurt 2007, S. 470.

Wonisch 1960

Othmar Wonisch, Die vorbarocke Kunstentwicklung der Mariazeller Gnadenkirche, in: Forschungen zur geschichtlichen Landeskunde der Steiermark, 19, 1960.

Wutte 1930

Martin Wutte, Archivalische Nachrichten zur Baugeschichte des Maria Saaler Domes, in: Carinthia I, 1930, S. 175-180.

7. Abbildungsnachweis

Abb. 1: Propsteipfarrkirche Maria Saal, Blick auf die Südseite: Tropper 2007c, S. 331. **Abb. 2:** Grundriss der Kirche Maria Saal: Dehio Kärnten 2001, S. 514. **Abb. 3:** Karner und Lichtsäule in Maria Saal: Deuer 2007, S. 396. **Abb. 4:** Grundriss des Karners in Maria Saal: Dehio Kärnten 2001, S. 517. **Abb. 5:** „Obergadenfenster“, Blick auf die südliche Mittelschiffwand im vierten Langhausjoch von Osten: Autorin. **Abb. 6:** Westfassade mit Doppelturmanlage: Tropper 2007b, S. 370. **Abb. 7:** Steinrelief des „Salvator Mundi“, Tympanonfeld des Südportals: Autorin. **Abb. 8:** Westfassade des Gurker Doms: Posch und Wilfing 2001, S. 38. **Abb. 9:** Grundriss des Gurker Doms: Dehio Kärnten 2001, S. 256. **Abb. 10:** Grundriss Seckau: Dehio Steiermark 1982, S. 511. **Abb. 11:** Grundriss St. Bartlmä in Friesach: Ginhart 1931, S. 37. **Abb. 12:** Graphische Darstellung der Bauphasen Maria Saals nach Ernst: Der verwendete Grundriss basiert auf einer Abbildung auf der Internetseite der Pfarre Maria Saal auf der Homepage der Katholischen Kirche Kärntens: (09. 10. 2011), http://www.kath-kirche-kaernten.at/pfarren/pfarrdetail/C3060/die_maria_saaler_domkirche_ein_rundgang_durch_den_innenraum. Die Grafik wurde von der Autorin erstellt. **Abb. 13:** Vermauertes Maßwerkfenster an der Südwand des Querhauses: Autorin. **Abb. 14:** Maßwerkfries an der Kirche St. Leonhard in Tamsweg: Autorin. **Abb. 15:** Ansicht der Südseite Maria Saals bei Merian im Jahr 1649, Detail: Merian 1963, die Abb. selbst o. S., eingefügt zw. S. 98 und S. 99. **Abb. 16:** Motivbild anlässlich der Ungarnbelagerung Maria Saals: Ogris 2007, S. 75. **Abb. 17:** Vermauerte Türöffnung am nördl. Treppentürmchen, urspr. Verb. gang zur Propstei; funktionsloser Strebe Pfeiler; Belüftungsschacht zur Krypta: Autorin. **Abb. 18:** Vermauerte Türöffnung an der Propstei, ursprünglicher Verbindungsgang zum nördlichen Treppentürmchen: Autorin. **Abb. 19:** Motivbild mit einer Darstellung der Sachskapelle zwischen 1643 und 1688: Autorin. **Abb. 20:** Zweinitz, Zug der Heiligen drei Könige an der Langhausnordwand: Biedermann 2001, S. 168. **Abb. 21:** Herbert Böckl, Der Gang Jesu auf dem Wasser und Errettung Petri, 1928: Autorin. **Abb. 22:** Konstanzer Münster, zentraler Marienaltar am Lettner, verdeckt durch einen Teppich während einer Synode 1609, Stich nach N. Kalt, 1611: Reiners 1955, S. 279. **Abb. 23:** Maria Zell, Gnadenaltar mit Marienstatue: Plank 1983, S. 5. **Abb. 24:** Altar aus Tiffen, Landesmuseum Kärnten, Klagenfurt: Demus 1991, S. 79. **Abb. 25:** Johannesaltar, Landesmuseum Kärnten, Klagenfurt: Demus 1991, S. 93. **Abb. 26:** Lettner des Xantener Doms, heutiger Zustand nach dem Wiederaufbau: Schmelzer 2004, S. 45. **Abb. 27:** Lettner von Havelberg: Schmelzer 2004, S. 61. **Abb. 28:** Lettner von Wechselburg: Schmelzer 2004, S. 134. **Abb. 29:** Lettner von Friedberg: Schmelzer 2004, S. 57. **Abb. 30:** Lettner von Magdeburg: Schmelzer 2004, S. 52. **Abb. 31:** Lettner von Stendal/St. Nikolai: Schmelzer 2004, S. 49. **Abb. 32:** Lettner von Oberwesel: Schmelzer 2004, S. 65. **Abb. 33:** Lettner von St. Georg in Tübingen: Schmelzer 2004, S. 107. **Abb. 34:** Lettner der Marienkirche von Gelnhausen: Schmelzer 2004, S. 115. **Abb. 35:** Westlettner des Naumberger Doms: Schmelzer 2004, S. 122. **Abb. 36:** Lettner des Freiburger Doms: Schmelzer 2004, S. 131. **Abb. 37:** Grundriss des Breisacher Münsters, Lettner westlich vor den östlichen Vierungspfeilern: Schmelzer 2004, S. 74. **Abb. 38:** Grundriss von Magdeburg, Lettner in der Vierung: Schmelzer 2004, S. 51. **Abb. 39:** Blick ins Langhaus von Maria Saal: Autorin. **Abb. 40:** Gesims an der nördlichen Chorwand: Autorin. **Abb. 41:** Beschädigtes Kapitell am nördlichen Chorpfeiler: Autorin. **Abb. 42:** Beschädigtes Kapitell am südlichen Chorpfeiler: Autorin. **Abb. 43:** 20 Zentimeter hohe Vertiefungen am nördlichen (links) und südlichen (rechts) Triumphbogenpfeiler: Autorin. **Abb. 44:** Rekonstruktion der Lettnerzone in Maria Saal, Maßangaben in cm: Autorin. **Abb. 45:** Stammbaumfresko im Langhaus, Detail des ersten Jochs von Osten: Autorin. **Abb. 46:** Sachskapelle mit Steinbrüstung: Tropper 2007a, S. 320. **Abb. 47:** Fenster der Westfassade Maria Saals: Autorin. **Abb. 48:** Fresko der Kreuzigung Christi, Außenwand des Mittelchores, 18. Jahrhundert: Autorin. **Abb. 49:** Spätgotischer Kreuzaltar in Rauris: Kapeller 1994, o. S., Abb. 1. **Abb. 50:** Chorraum von Halberstadt um 1896, Blick nach Westen auf die Lettnerwand: Schmelzer 2004, S. 80. **Abb. 51:** Heutiger Chorraum Maria Saals mit Volks- und Hochaltar: Autorin. **Abb. 52:** Christophorusfresko an der Außenwand der Sakristei: Autorin. **Abb. 53:** Ölbergfresko an der südlichen Außenwand, Detail: Autorin. **Abb. 54:** Gnadenaltar von 1646/47 auf einem Motivbild des 17. Jahrhunderts: Mahlknecht 2007, S. 360. **Abb. 55:** Josephsaltar von 1689 im Südschiff im ersten Joch von Osten: Autorin. **Abb. 56:** Anna-Altar in der westlichen Südkapelle, entstanden um 1700: Autorin. **Abb. 57:** Stuck der Anna-Kapelle, entstanden um 1729: Deuer 2007, S. 395. **Abb. 58:** Chorgestühl im Mittelchor, entstanden um 1750: Autorin. **Abb. 59:** Barbara-Altar von 1725 in der östlichen Südkapelle: Autorin. **Abb. 60:** Stephanusaltar an der nördlichen Querhauswand, entstanden 1711-26: Tropper 2007b, S. 372. **Abb. 61:** Kanzel und Kanzelpendent: Mahlknecht 2007, S. 365. **Abb. 62:** Arme-Seelen-Altar von 1688 in der Sachskapelle: Autorin. **Abb. 63:** Zustand des Chorfreskos nach der Übermalung Winders: BDA Fotoarchiv, Ordner Wandmalerei MA, Maria Saal, LH 4. Joch, Querhaus, Chor, Unterordner Chor, Foto Maria Saal, BH Klagenfurt, Kä., Pfarrkirche, Langhaus, Fresken vor Abnahme der Übermalungen.¹ **Abb. 64:** Zustand des Chorfreskos nach der Übermalung Winders, Detail der Epiphanie: BDA Fotoarchiv, Ordner Wandmalerei MA, Maria Saal, LH 4. Joch, Querhaus, Chor, Unterordner Chor, Foto Maria Saal, BH Klagenfurt, Kä., Pfarrkirche, Langhaus, Fresken vor Abnahme der Übermalungen.² **Abb. 65:** Georgsaltar, ehemalige (erste) Aufstellung in der Sachskapelle: Schnerich 1929, o. S., Abb. 13. **Abb. 66:** Georgsaltar, ehemalige (zweite) Aufstellung im Nordschiff: Schnerich 1916/1917, S. 103. **Abb. 67:** Neugotische Umgestaltung des Hochaltars: BDA Fotoarchiv, Ordner Maria Saal, Wallfahrtskirche innen, Unterordner Altäre, Foto Maria Saal, Kä., Ehem. Stiftskirche, Hochaltar. **Abb. 68:** Einhornaltar in der Katharinenkirche in Salzwedel (ursprünglich in Dambeck): Fischer 1990, S. 44. **Abb. 69:** Einhornaltar im Erfurter Dom, Schreintafel, 2. Viertel des 15. Jahrhunderts: Lehmann und Schubert 1988, o. S., Abb. 93. **Abb. 70:** Einhornaltar im Lübecker Dom, 1506: Beer 1977, S. 135. **Abb. 71:** Rekonstruktion der ersten Ausstattungsphase Maria Saals, um 1521: Der verwendete Grundriss basiert auf einer Abbildung auf der Internetseite der Pfarre Maria Saal auf der Homepage der Katholischen Kirche Kärntens: (09. 10. 2011), http://www.kath-kirche-kaernten.at/pfarren/pfarrdetail/C3060/die_maria_saaler_domkirche_ein_rundgang_durch_den_innenraum. Die Grafik wurde von der Autorin erstellt. **Abb. 72:** Rekonstruktion der zweiten Ausstattungsphase Maria Saals, nach 1521 bis 1669: Der verwendete Grundriss basiert auf einer Abbildung auf der Internetseite der Pfarre Maria Saal auf der Homepage der Katholischen Kirche Kärntens: (09. 10. 2011), http://www.kath-kirche-kaernten.at/pfarren/pfarrdetail/C3060/die_maria_saaler_domkirche_ein_rundgang_durch_den_innenraum. Die Grafik wurde von der Autorin erstellt. **Abb. 73:** Rekonstruktion der dritten Ausstattungsphase Maria Saals, 1669 – 1787: Der verwendete Grundriss basiert auf einer Abbildung auf der Internetseite der Pfarre Maria Saal auf der Homepage der Katholischen Kirche Kärntens: (09. 10. 2011), http://www.kath-kirche-kaernten.at/pfarren/pfarrdetail/C3060/die_maria_saaler_domkirche_ein_rundgang_durch_den_innenraum. Die Grafik wurde von der Autorin erstellt. **Abb. 74:** Rekonstruktion der vierten Ausstattungsphase Maria Saals, 1884 – 1937: Der verwendete Grundriss basiert auf einer Abbildung auf der Internetseite der Pfarre Maria Saal auf der Homepage der Katholischen Kirche Kärntens: (09. 10. 2011), http://www.kath-kirche-kaernten.at/pfarren/pfarrdetail/C3060/die_maria_saaler_domkirche_ein_rundgang_durch_den_innenraum. Die Grafik wurde von der Autorin erstellt. **Abb. 75:** Martin Schongauer, Zeichnung des Weltenrichters: Kat. Ausst. Unterlinden Museum 1991, S. 137. **Abb. 76:** Breisacher Münster, Weltgerichtsfresko von Martin Schongauer, Abzeichnung: Kat. Ausst. Unterlinden Museum 1991, S. 87. **Abb. 77:** Thörl, Detail des Höllenschlunds am Weltgerichtsfreskos: Biedermann 2001, S. 177. **Abb. 78:** Maria Saaler Einhornrelief, ehemalige Rahmung: Demus 1991, S. 108, Abb. 100. **Abb. 79:** Zeichnungen der Karnerfresken aus dem Jahr 1895: Grueber 1895, S. 34-35. **Abb. 80:** Hollnprunnerfenster in St. Leonhard in Tamsweg, 1450, fleischige Fiederranken Typus 23: Bacher (u. a.) 2007, S. 304. **Abb. 81:** Glasfenster mit einem Engel mit Weihrauchfass, Schlossgalerie Grafenegg, um 1440: Bacher (u. a.) 2007, S. 226. **Abb. 82:** Madonna von Maria Siebenbrunn: Kaufmann 1960, S. 65. **Abb. 83:** Mautendorfer Altärchen, Schrein: Demus 1991, S. 513, Abb. 650. **Abb. 84:** Einhorndarstellung im Maria Gailer Altar, bei geschlossenem Altar am linken, oberen Schreinflügel: Demus 1991, S. 268, Abb. 306. **Abb. 85:** Einhorndarstellung im Altar aus Heiligengestade in der Deutschordenskirche in Friesach, bei geschlossenem Altar am linken, unteren (!) Flügel: Fritz 1987, S. 61. **Abb. 86:** Altar von Pontebba: Demus 1991, S. 331, Abb. 390. **Abb. 87:** Marienkrönungsalter von St. Lamprecht, Altarrückseite: Demus 1991, S. 481, Abb. 608.

¹ Die Beschriftung „Langhaus“ am Foto ist nicht korrekt.

² Die Beschriftung „Langhaus“ am Foto ist nicht korrekt.

Abb. 88: Hans Schäufelein, Kreuzigung: Oldenbourg 1964, S. 12. **Abb. 89:** Altar von St. Nikolaus in Albions: Pippke und Leinberger 1996, S. 97. **Abb. 90:** Hans Schäufelein, Dornenkrönung im Speculum passionis, 1507: Oldenbourg 1964, S. 21. **Abb. 91:** Vitusalter, Kreuztragungsrelief: Demus 1991, S. 23, Abb. 6. **Abb. 92:** Martin Schongauer, Schmerzensmann, Kupferstich B.69: Buchner 1941, S. 57. **Abb. 93:** Hans Valkenauer, Figur des Grabmals für Kaiser Maximilian I: Birsak 1996, 43. **Abb. 94:** Albrecht Dürer, Marienkrönung, Holzschnitt, 1510: Kurth 1963, o. S., Abb. 221. **Abb. 95:** Hans Schäufelein, Marienkrönung im Speculum passionis, 1507: Czerny 1982, o. S., Abb. 134. **Abb. 96:** Grabstein des Balthasar Weißpriach: Milesi 1963, o. S., Abb. 25. **Abb. 97:** Grabstein des Balthasar Thannhausen: Autorin. **Abb. 98:** Säulenbasis eines gotischen Flügelaltars, Schatzkammer Maria Saal: BDA Fotoarchiv, Ordner Maria Saal, Wallfahrtskirche innen, Unterordner Diverses, Maria Saal, Ktn., Propsteipfarrkirche: Schatzkammer, Säulenbasis eines got. Flügelaltars, N. 77817 und N. 77818. **Abb. 99:** Stammbaum der Maria Saaler Stifterfamilien, Nachkommen von Otto Mordax: Autorin. **Abb. 100:** Stammbaum der Maria Saaler Stifterfamilien, Nachkommen von Hans I Mordax: Autorin. **Abb. 101:** Stammbaum der Maria Saaler Stifterfamilien, Nachkommen von Eberhard von Keutschach: Autorin. **Abb. 102:** Gewölbe der Georgskapelle in Mariapfarr, Evangelistensymbole und Kirchenväter: Autorin. **Abb. 103:** Gewölbe der Georgskapelle in Mariapfarr, Detaildarstellungen der Kirchenväter: Autorin.

Kat. 1, 1: Das „Dreikönigsfresko“ an der Chornordwand: Stiftspfarr Maria Saal 2004, S. 18. **Kat. 1, 2:** Dreikönigsfresko, Detail des Stifterpaares: Autorin. **Kat. 1, 3:** Dreikönigsfresko, Detail der Epiphanie: Autorin. **Kat. 1, 4:** Dreikönigsfresko, Detail des Zuges der Könige: Autorin. **Kat. 2, 1:** Querhausfresken, Darstellungen der Hlg. Margarethe (li.) und Barbara (re.): Autorin. **Kat. 2, 2:** Querhausfresken, Evangelistensymbole: Adler des Johannes (li.) und Stier des Lukas (re.): Autorin. **Kat. 2, 3:** Schematische Darstellung der Querhausfresken: Der verwendete Grundriss basiert auf der Abbildung im Dehio Kärnten 2001, S. 514. Die Beschriftung basiert auf einer Abbildung bei Frodl 1944, S. 83, wobei die bei Frodl fehlerhafte Beschriftung korrigiert wurde. Die Grafik wurde von der Autorin erstellt. **Kat. 3, 1:** Das Weltgerichtsfresko am Triumphbogen mit dem plastischen Weltenrichter: Autorin. **Kat. 4, 1:** Ausschnitt aus dem Stammbaumfresko im Mittelschiffgewölbe: Autorin. **Kat. 4, 2:** Schematische Darstellung des Stammbaumfreskos: Der verwendete Grundriss basiert auf der Abbildung im Dehio Kärnten 2001, S. 514. Die Beschriftung wurde übernommen von einer Abbildung bei Frodl 1944, S. 102. Die Namen der Stammväter sind entsprechend der Einheitsübersetzung der Bibel angegeben. Die Grafik wurde von der Autorin erstellt. **Kat. 5, 1:** Das Fresko der thronenden Madonna: Autorin. **Kat. 5, 2:** Fresko der thronenden Madonna, Detail des Stifters mit seinem Namenspatron: Autorin. **Kat. 6, 1:** Die Freskofragmente an der Ostwand der südlichen Vorhalle: Autorin. **Kat. 7, 1:** Karnerfresken, Darstellung der Kreuzigung: Autorin. **Kat. 7, 2:** Karnerfresken, Darst. der Kreuzabnahme: Autorin. **Kat. 7, 3:** Karnerfresken, Darst. der Beweinung: Autorin. **Kat. 7, 4:** Karnerfresken, Darst. d. Grablegung: Autorin. **Kat. 8, 1:** Das abgenommene Michaelsfresko im Holzrahmen: Autorin. **Kat. 8, 2:** Michaelsfresko, Detail: Autorin. **Kat. 9, 1:** Die Maßwerkbordüre an der Südseite des Südturms (links) und der Lilienfries am Südchor (rechts): Autorin. **Kat. 10, 1:** Die zwei mittelalterlichen Glasmalereien mit Engelsdarstellungen: Autorin. **Kat. 10, 2:** Detail d. Engels mit Weihrauchfass, Rankenmalereien im Hintergrund: Autorin. **Kat. 11, 1:** Der Arndorfer Altar, Gesamtansicht der Vorderseite: Autorin. **Kat. 11, 2:** Arndorfer Altar, Detail d. Schreintrückseite: Autorin. **Kat. 11, 3:** Arndorfer Altar, Flügelrückseiten: Höfler 1998, S. 276. **Kat. 11, 4:** Arndorfer Altar, Predellenrückseite: Demus 1991, S. 382, Abb. 465. **Kat. 11, 5:** Arndorfer Altar, Schreinvächter Florian (li.) und Georg (re.): Autorin. **Kat. 12, 1:** Der Georgsaltar, Gesamtansicht der Vorderseite: Autorin. **Kat. 12, 2:** Georgsaltar, Flügelrückseiten: Höfler 1998, S. 302. **Kat. 12, 3:** Georgsaltar, Schreintrückseite: Autorin. **Kat. 12, 4:** Georgsaltar, Predellenrückseite: Höfler 1998, S. 304. **Kat. 13, 1:** Die spätgotische Kreuzigungsgruppe im barocken Arme-Seelen-Altar: Autorin. **Kat. 13, 2:** Figur eines unschuldigen Kindes mit Hiebwunden: Autorin. **Kat. 14, 1:** Die steinerne Marienstatue im barocken Hochaltar: Autorin. **Kat. 15, 1:** Die Schnitzfigur des Heiligen Modestus: Autorin. **Kat. 16, 1:** Die Schnitzfigur der Madonna mit Kind: Autorin. **Kat. 17, 1:** Das „Einhornrelief“: Demus 1991, S. 107. **Kat. 18, 1:** Das Schnitzrelief der Geburt Christi: Autorin. **Kat. 19, 1:** Das Schnitzrelief der Kreuztragung: Autorin. **Kat. 20, 1:** Das Steinrelief der Kreuztragung mit dem Schweißstuch der Veronika: Autorin. **Kat. 21, 1:** Das Keutschacher Epitaph: Autorin. **Kat. 21, 2:** Detail des Keutschacher Epitaphs, linker Stifter: Autorin. **Kat. 21, 3:** Detail des Keutschacher Epitaphs, rechter Stifter: Autorin. **Kat. 21, 4:** Keutschacher Epitaph, Detail der Marienkrönungsszene: Autorin. **Kat. 22, 1:** Das Schmerzensmannepitaph des Otto von Keutschach und der Gertrud von Möderndorf: Autorin. **Kat. 22, 2:** Schmerzensmannepitaph, Detail d. Christus in Halbfigur mit Maria und Johannes: Autorin. **Kat. 23, 1:** Das Epitaph des Blasius von Keutschach: Autorin. **Kat. 23, 2:** Epitaph des Blasius von Keutschach, Detail des Inschriftbands und der Stifterwappen: Autorin. **Kat. 24, 1:** Der Rittergrabstein des Peter Schweinsaupt: Autorin. **Kat. 25, 1:** Die Wappengrabplatte des Konrad Graf von Schernperg: Autorin. **Kat. 26, 1:** Das Fragment eines Grabsteins der Pibriacher: Leitner 2007, S. 428. **Kat. 27, 1:** Der Ungnad-Kelch, Darstellungen d. Hlg. Katharina, Martin (li.) u. Maria mit dem Jesuskind (re.): BDA Fotoarchiv, Ordner Maria Saal, Wallfahrtskirche innen, Unterordner Diverses, Maria Saal, Ktn., Propsteipfarrkirche: Schatzkammer got. Kelch 1466, N. 77819 und N. 77820. **Kat. 28, 1:** Das Maria Saaler Truhenschloss: Wlattnig 2007b, S. 469. **Kat. 29, 1:** Der spätgotische Taufstein - das heutige Weihwasserbecken: Autorin. **Kat. 29, 2:** Taufstein, Detail des Wappenschildes mit Motiv: Autorin. **Kat. 30, 1:** Der Betstuhl in der Barbarakapelle: Autorin. **Kat. 30, 2:** Der Betstuhl im südl. Seitenschiff neben dem Sakristeiportal: Autorin. **Kat. 31, 1:** Die Wappentüre der südlichen Vorhalle, Detail des Beschlages: Darstellung eines Adlers: Autorin.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

8. Abbildungen



Abb. 1 Propsteipfarrkirche Maria Saal, Blick auf die Südseite

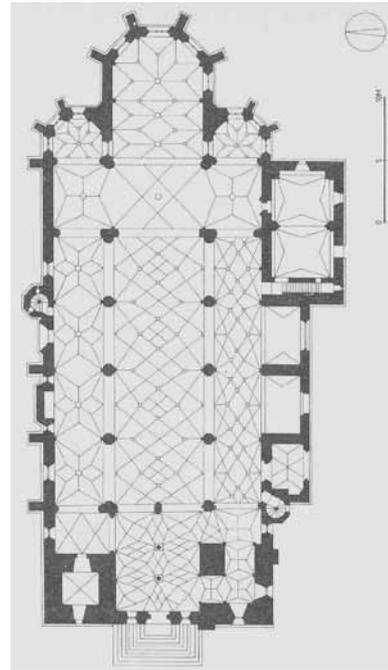


Abb. 2 Grundriss der Kirche Maria Saal



Abb. 3 Karner und Lichtsäule in Maria Saal

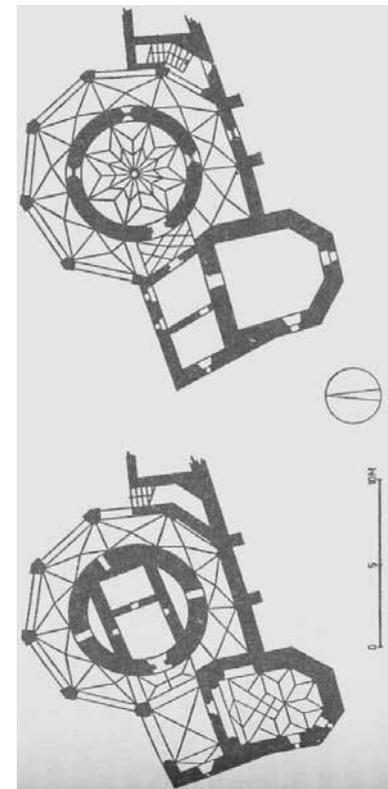


Abb. 4 Grundriss des Karners in Maria Saal



Abb. 5 „Obergadenfenster“, Blick auf die südlichen Mittelschiffwand im vierten Joch von Osten



Abb. 6 Westfassade mit Doppelturmanlage



Abb. 7 Steinrelief des „Salvator Mundi“, Tympanonfeld des Südportals



Abb. 8 Westfassade des Gurker Doms

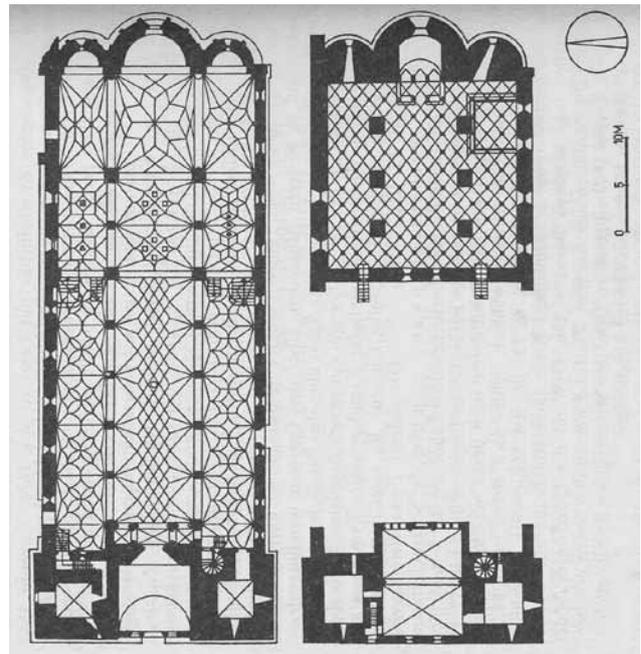


Abb. 9 Grundriss des Gurker Doms

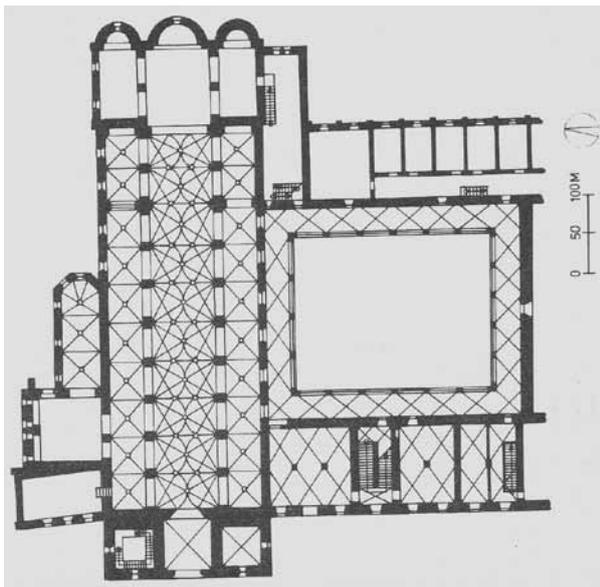


Abb. 10 Grundriss Seckau

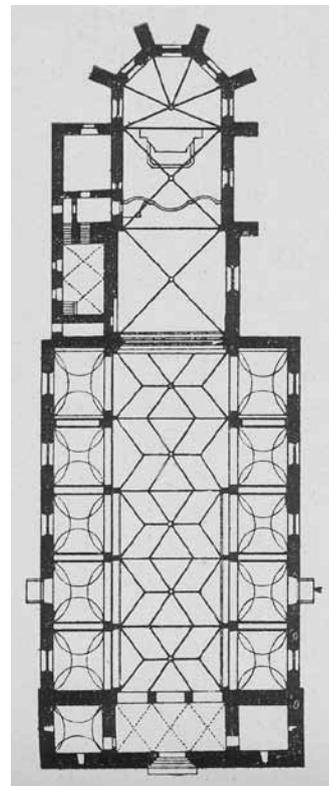
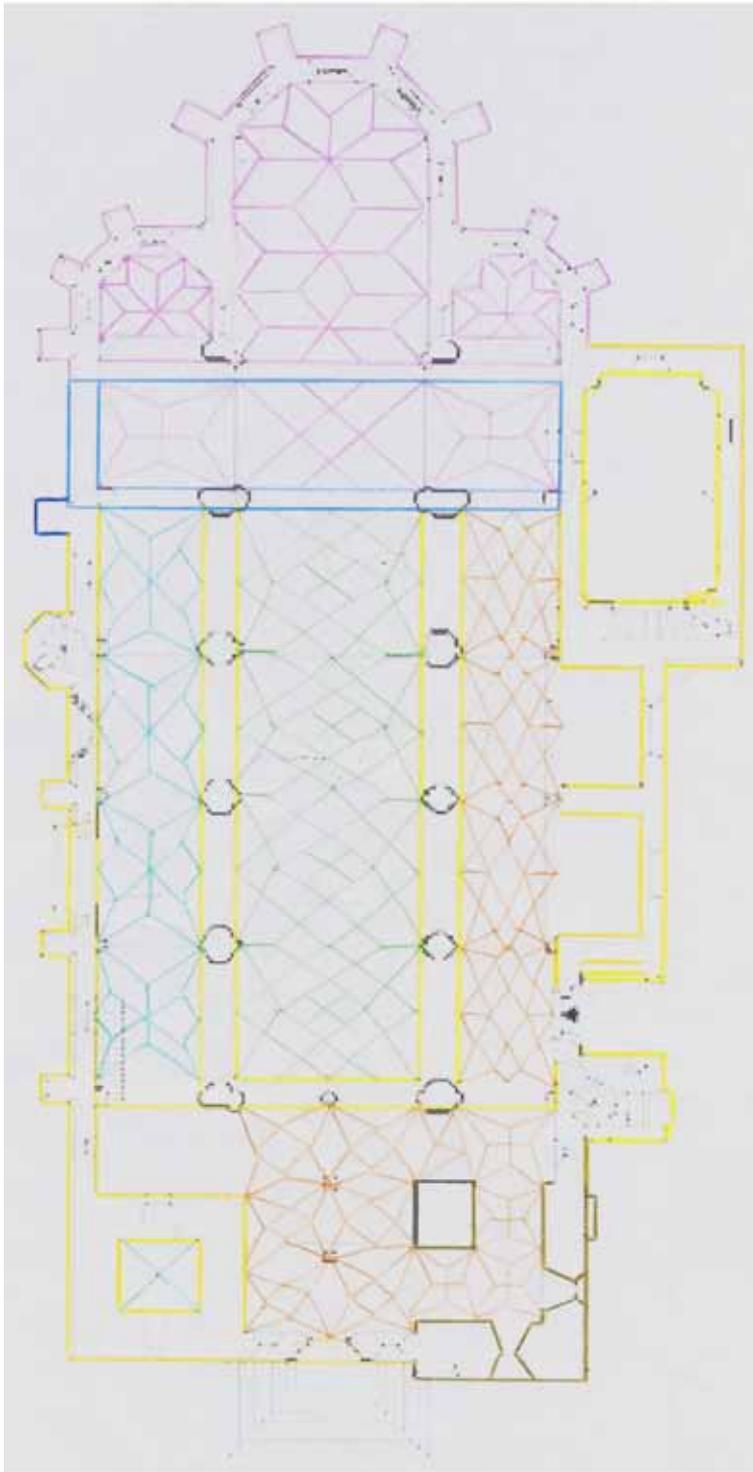


Abb. 11 Grundriss St. Bartlmä
in Friesach

Rekonstruktion der mittelalterlichen Bauphasen nach Ernst 1414-1490



Graphik: Zeichnung, Adobe Photoshop CS5

12. Jh. (?) Geplanter Querhauseinbau

14. Jh. (?) Neubau des Querhauses

„Ältere Werkstatt“: 1414 - 1435

1414 - 1435 Ostpartie: Chorbau, Gewölbe d. Chöre u. d. Querhauses

um 1450 Südturm

„Jüngere Werkstatt“: 2.H.15.Jh. - 1490

2.H.15.Jh. - 1459 Langhaus

ab d. 60er Jahren Gewölbe d. Nordschiffs u. d. Nordturmerdgeschoßes

70er Jahre Stagnation d. Kirchenbaues

80er Jahre Gewölbe d. Südschiffs, d. Südturmerdgeschoßes u. zwischen den Türmen

vor 1490 Gewölbe des Mittelschiffs

Abb. 12 Rekonstruktion der mittelalterlichen Bauphasen nach Ernst



Abb. 13 Vermauertetes Maßwerkfenster an der Südwand des Querhauses



Abb. 14 Maßwerkfries an der Kirche St. Leonhard in Tamsweg



Abb. 15 Ansicht der Südseite Maria Saals bei Merian im Jahr 1649, Detail



Abb. 16 Votivbild anlässlich der Ungarnbelagerung Maria Saals



Abb. 17 Vermauerte Türöffnung am nördl. Treppentürmchen, urspr. Verb.gang zur Propstei; funktionsloser Strebe-
pfeiler; Belüftungsschacht zur Krypta



Abb. 18 Vermauerte Türöffnung an der Propstei, ursprünglicher Verbindungsgang zum nördlichen Treppentürmchen



Abb. 19 Votivbild mit einer Darstellung der Sachskapelle zwischen 1643 und 1688



Abb. 20 Zweinitz, Zug der Heiligen drei Könige an der Langhausnordwand



Abb. 21 Herbert Böckl, Der Gang Jesu auf dem Wasser und Errettung Petri, 1928



Abb. 22 Konstanzer Münster, zentraler Marienaltar am Lettner, verdeckt durch einen Teppich während einer Synode 1609, Stich nach N. Kalt, 1611



Abb. 23 Maria Zell, Gnadenaltar mit Marienstatue



Abb. 24 Altar aus Tiffen, Landesmuseum Kärnten, Klagenfurt



Abb. 25 Johannesaltar, Landesmuseum Kärnten, Klagenfurt



Abb. 26 Lettner des Xantener Doms, heutiger Zustand nach dem Wiederaufbau



Abb. 27 Lettner von Havelberg



Abb. 28 Lettner von Wechselburg



Abb. 29 Lettner von Friedberg



Abb. 30 Lettner von Magdeburg



Abb. 31 Lettner von Stendal/St. Nikolei



Abb. 32 Lettner von Oberwesel



Abb. 33 Lettner von St. Georg in Tübingen



Abb. 34 Lettner der Marienkirche von Gelnhausen

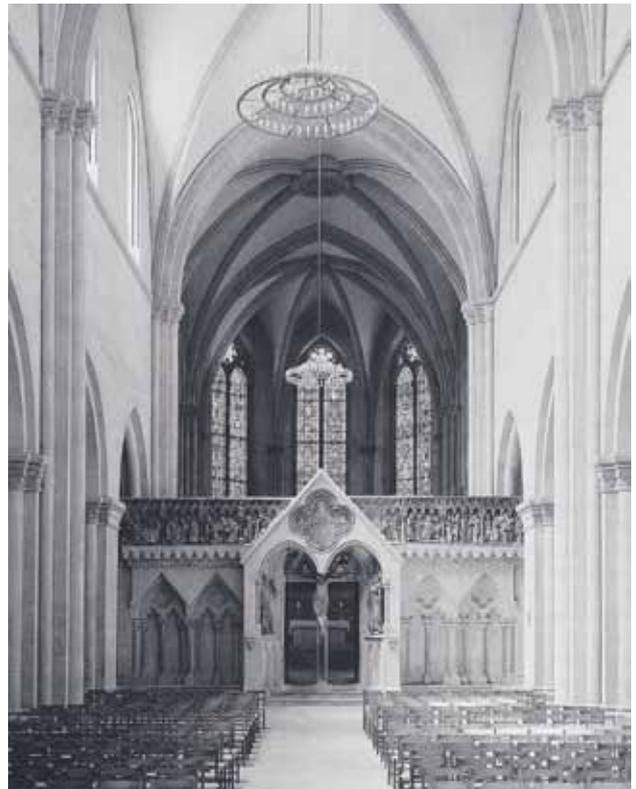


Abb. 35 Westlettner des Naumburger Doms



Abb. 36 Lettner des Freiburger Doms

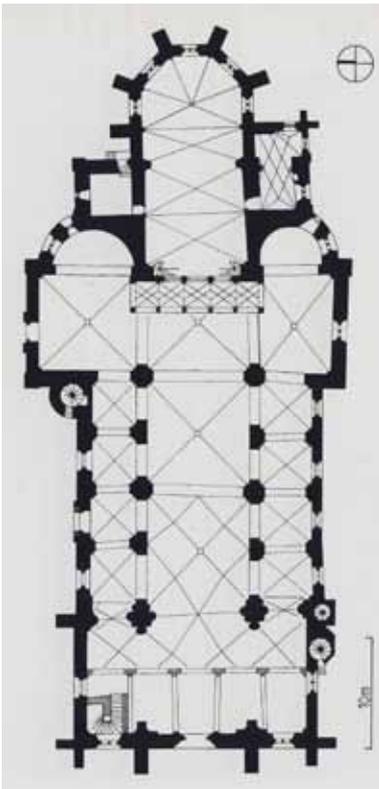


Abb. 37 Grundriss des Breisacher Münsters, Lettner westlich vor den östlichen Vierungspfeilern

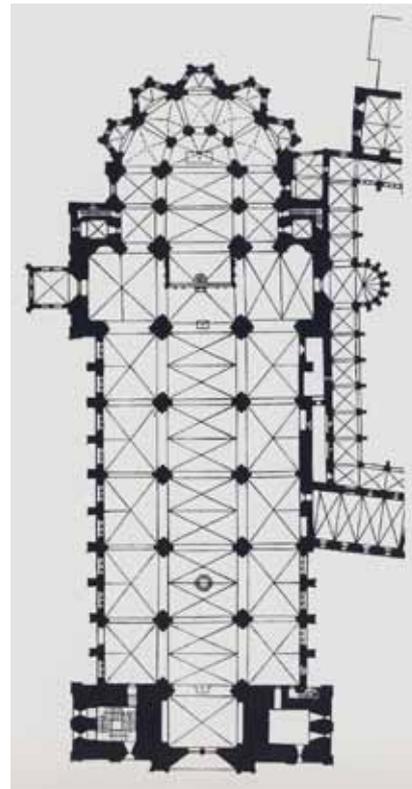


Abb. 38 Lettner von Magdeburg, Lettner in der Vierung



Abb. 39 Blick ins Langhaus von Maria Saal



Abb. 40 Gesims an der nördlichen Chorwand



Abb. 41 Beschädigtes Kapitell am nördlichen Chorpfeiler



Abb. 42 Beschädigtes Kapitell am südlichen Chorpfeiler

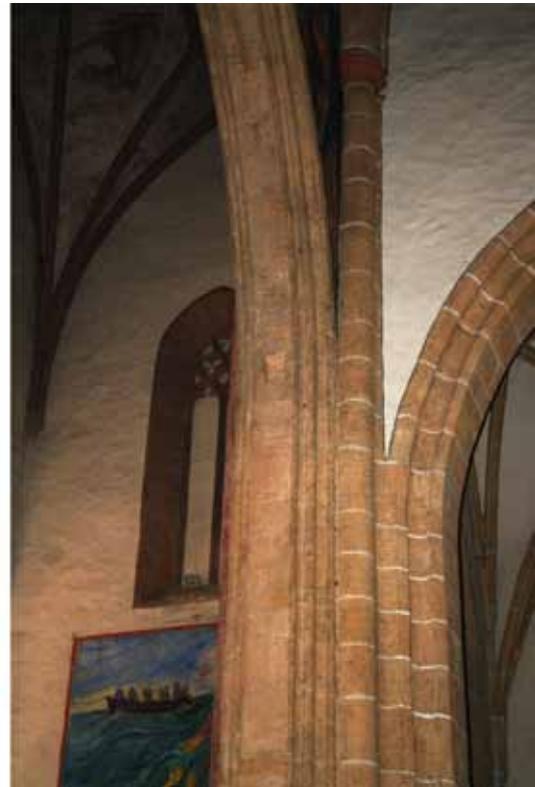


Abb. 43 20 cm hohe Vertiefungen am nördlichen (links) und südlichen (rechts) Triumphbogenpfeiler

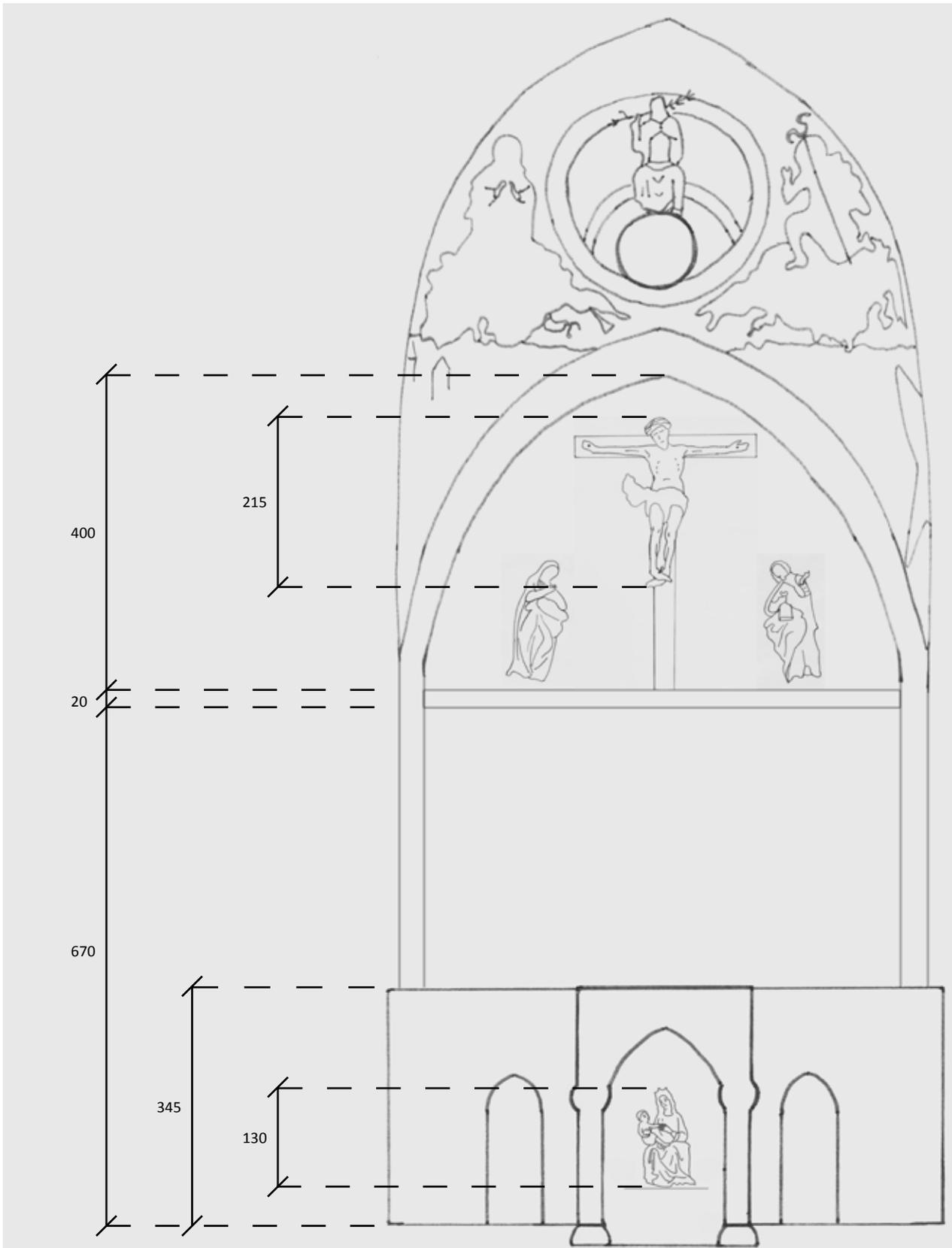


Abb. 44 Rekonstruktion der Lettnerzone in Maria Saal,
Maßangaben in cm



Abb. 45 Stammbaumfresko im Langhaus, Detail des ersten Jochs von Osten

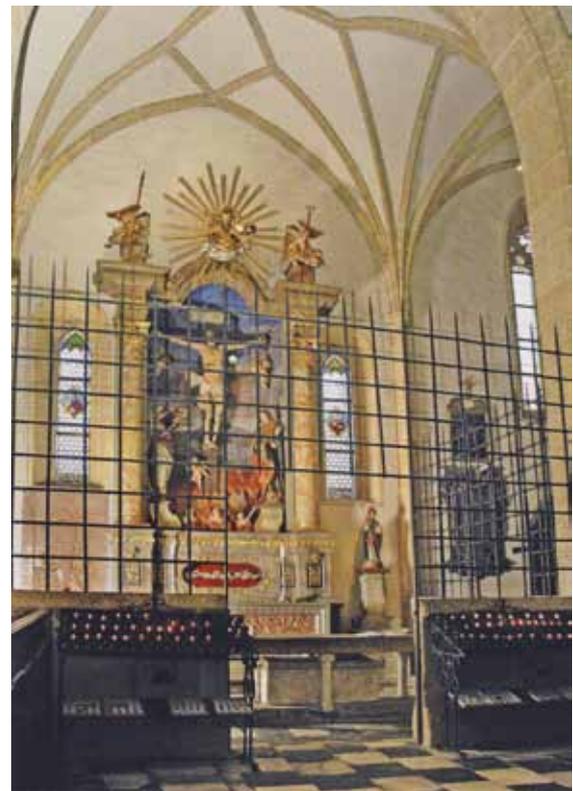


Abb. 46 Sachskapelle mit Steinbrüstung



Abb. 47 Fenster der Westfassade Maria Saals



Abb. 48 Fresko der Kreuzigung Christi, Außenwand des Mittelchores, 18. Jahrhundert



Abb. 49 Spätgotischer Kreuzaltar in Rauris



Abb. 50 Chorraum von Halberstadt um 1896, Blick nach Westen auf die Letznerwand



Abb. 51 Heutiger Chorraum Maria Saals mit Volks- und Hochaltar



Abb. 52 Christophorusfresko an der Außenwand der Sakristei



Abb. 53 Ölbergfresko an der südlichen Außenwand, Detail

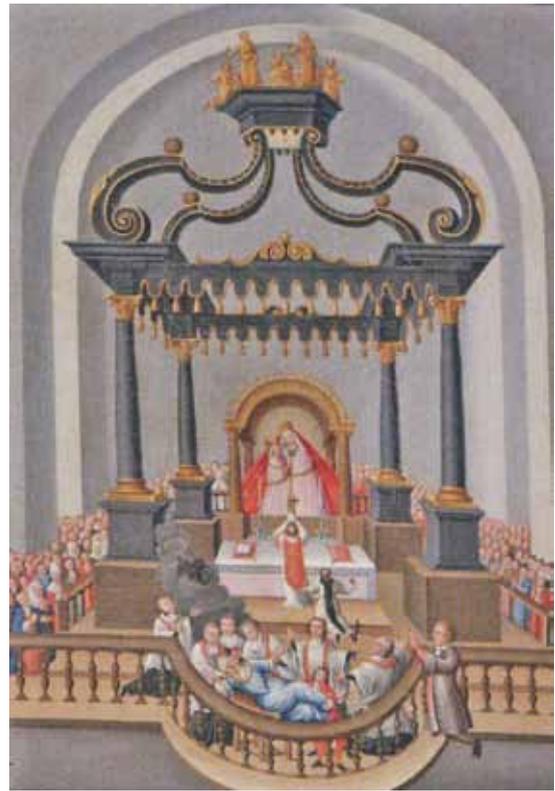


Abb. 54 Gnadenaltar von 1646/47 auf einem Votivbild des 17. Jahrhunderts



Abb. 55 Josephsaltar von 1689 im Südschiff im ersten Joch von Osten



Abb. 56 Anna-Altar in der westlichen Südkapelle, entstanden um 1700

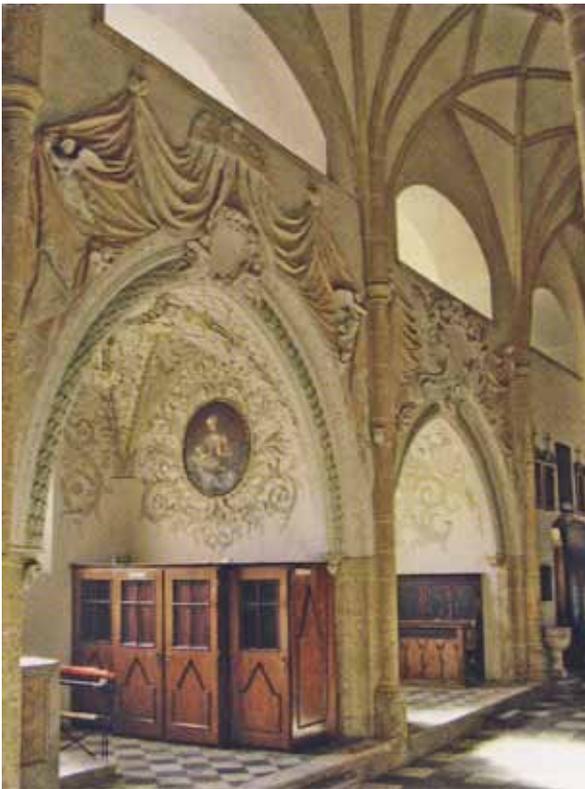


Abb. 57 Stuck der Anna-Kapelle, entstanden um 1729



Abb. 58 Chorgestühl im Mittelchor, entstanden um 1750



Abb. 59 Barbara-Altar von 1725 in der östlichen Südkapelle



Abb. 60 Stephanusaltar an der nördlichen Querhauswand, entstanden 1711-26



Abb. 61 Kanzel und Kanzelpendent



Abb. 62 Arme-Seelen-Altar von 1688 in der Sachskapelle



Abb. 63 Zustand des Chorfreskos nach der Übermalung Winders



Abb. 64 Zustand des Chorfreskos nach der Übermalung Winders, Detail der Epiphanie



Abb. 65 Georgsaltar, ehemalige (erste) Aufstellung in der Sachskapelle



Abb. 66 Georgsaltar, ehemalige (zweite) Aufstellung im Nordschiff



Abb. 67 Neugotische Umgestaltung des Hochaltars

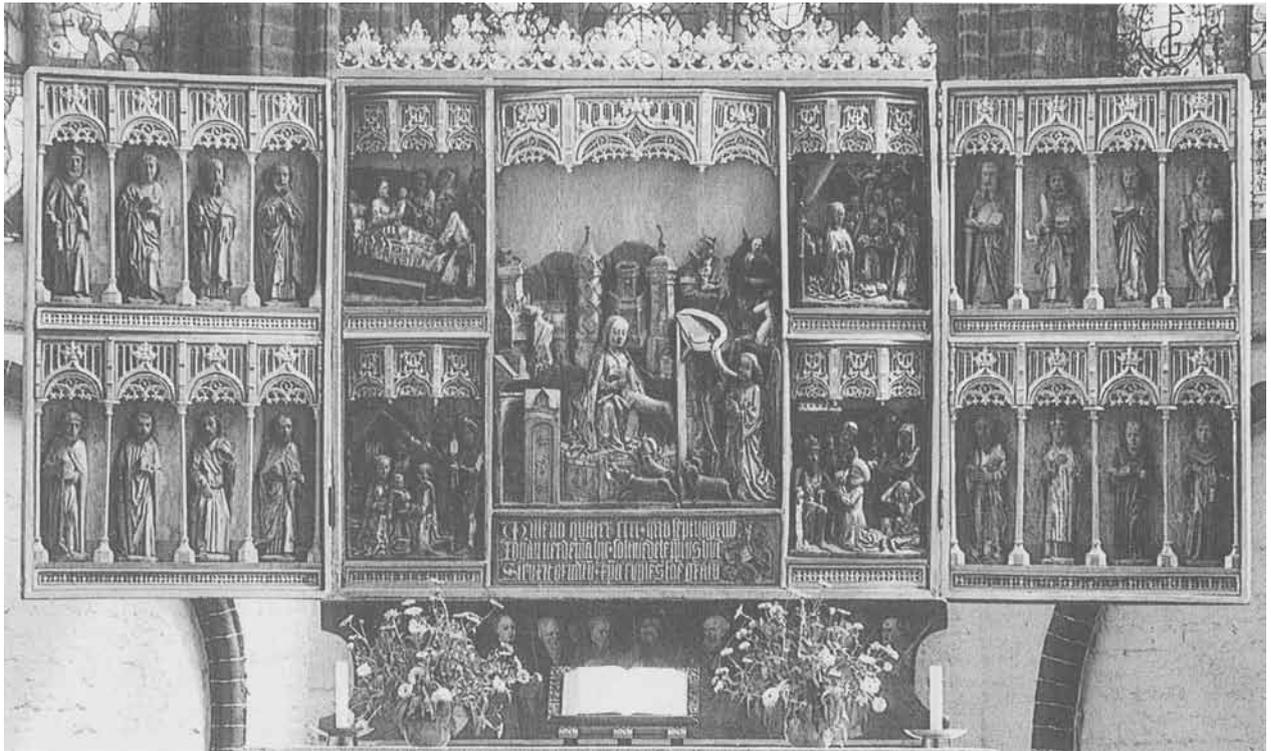


Abb. 68 Einhornaltar in der Katharinenkirche in Salzweidel (ursprünglich in Dambeck)



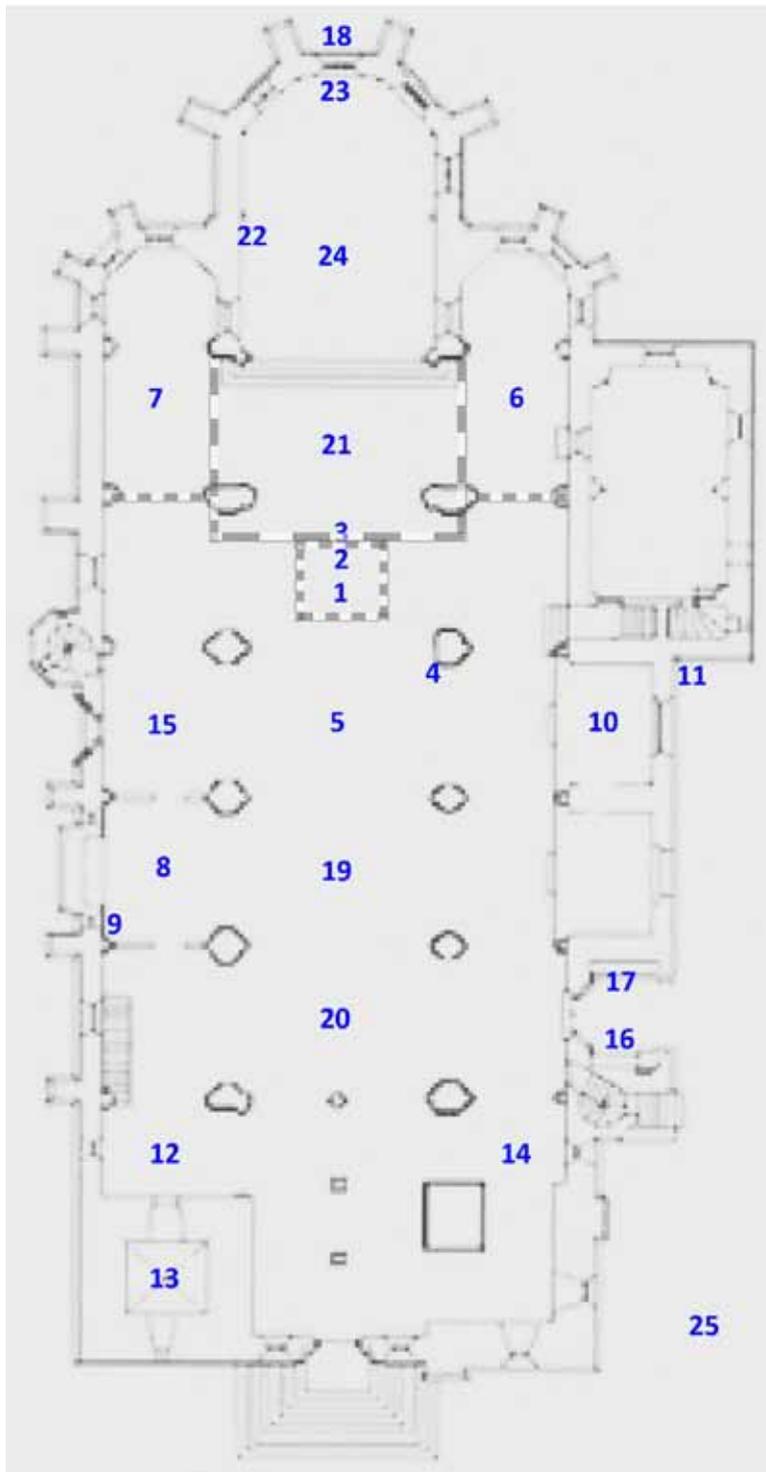
Abb. 69 Einhornaltar im Erfurter Dom, Schreintafel, 2. Viertel des 15. Jahrhunderts



Abb. 70 Einhornaltar im Lübecker Dom, 1506

Die erste Ausstattungsphase - die Gotik

Zeitschnitt 1521



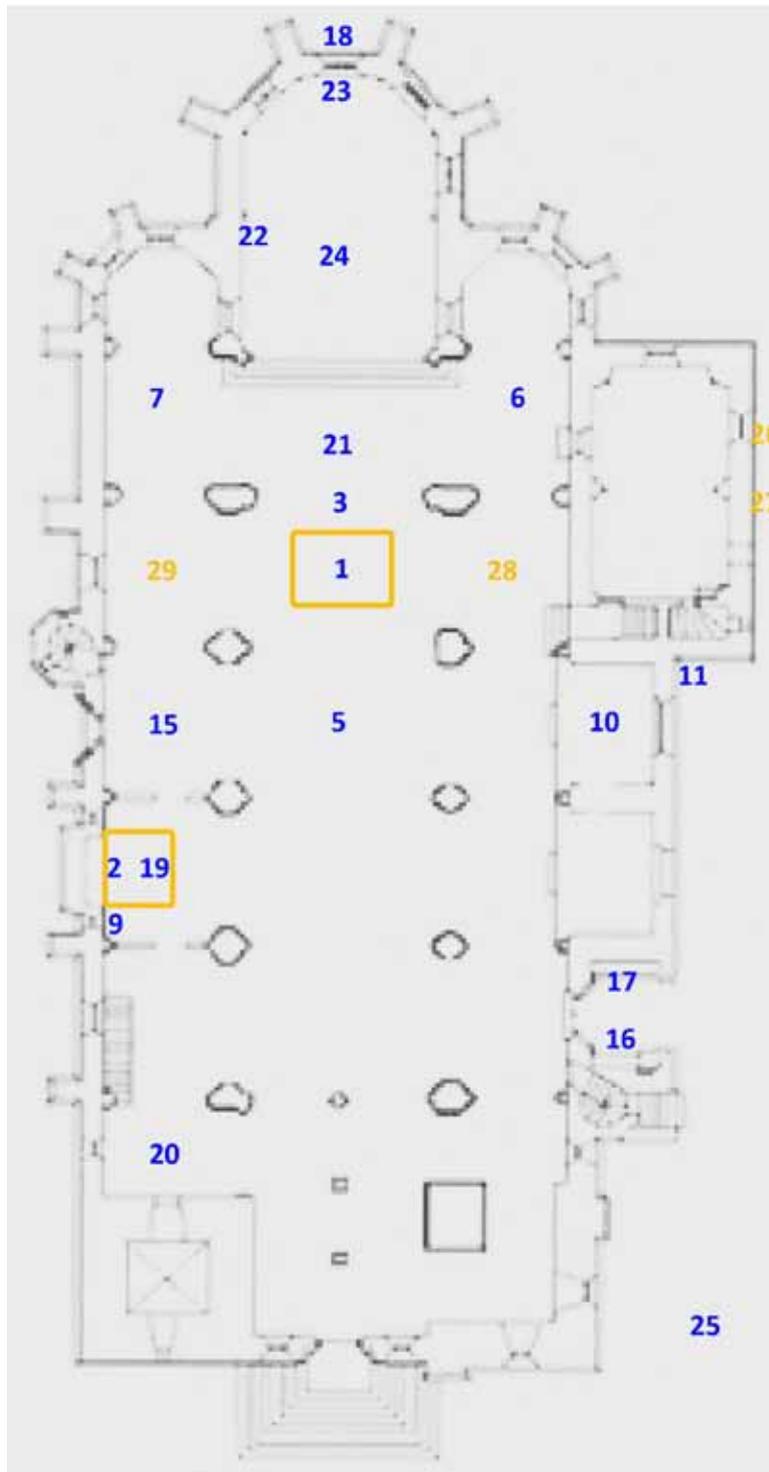
Graphik: Adobe Photoshop CS5

- 1 Marienstatue im Kanzelciborium am Lettner
- 2 Triumphkreuzgruppe
- 3 Weltgerichtsfresko mit plast. Weltenrichter
- 4 Predigtstuhl
- 5 Stammbaumfresko
- 6 Kapelle der Steinmetzbruderschaft mit Altar d. Hlg. Stephanus 1464 und Querhausfresken?
- 7 Kapelle der Dreifaltigkeitsbruderschaft mit Dreifaltigkeitsaltar 1504 und Querhausfresken?
- 8 Sachkapelle mit Altar d. Hlg. Fabian u. Sebastian 1451
- 9 Grabstein d. Konrad Graf v. Schernperg 1453
- 10 Mordax-Kapelle mit Altar d. Hlg. Barbara 1509
- 11 Grabstein d. Peter Schweinsaupt 1509
- 12 Altar (Stiftung unbekannt)
- 13 Altar (Stiftung unbekannt)
- 14 Altar (Stiftung unbekannt, viell. Pibriacher?)
- 15 Rankenmalereien im Gewölbe d. Nordschiffs (Position und Ausmaße unbekannt)
- 16 Fresko der Thronenden Madonna
- 17 Freskofragmente (Krönung Mariens?)
- 18 Weltgerichtsfresko?
- 19 Kreuzaltar (Einhornrelief?)
- 20 Taufstein
- 21 Querhausfresken
- 22 „Dreikönigsfresko“ 1435
- 23 Glasmalereien in den Chorfenstern
- 24 Altar des Chorraums (Arndorfer Altar?)
- 25 Karnerfresken 1521

Abb. 71 Rekonstruktion der ersten Ausstattungsphase Maria Saals, um 1521

Die zweite Ausstattungsphase - die Gegenreformation

n. 1521 - 1699



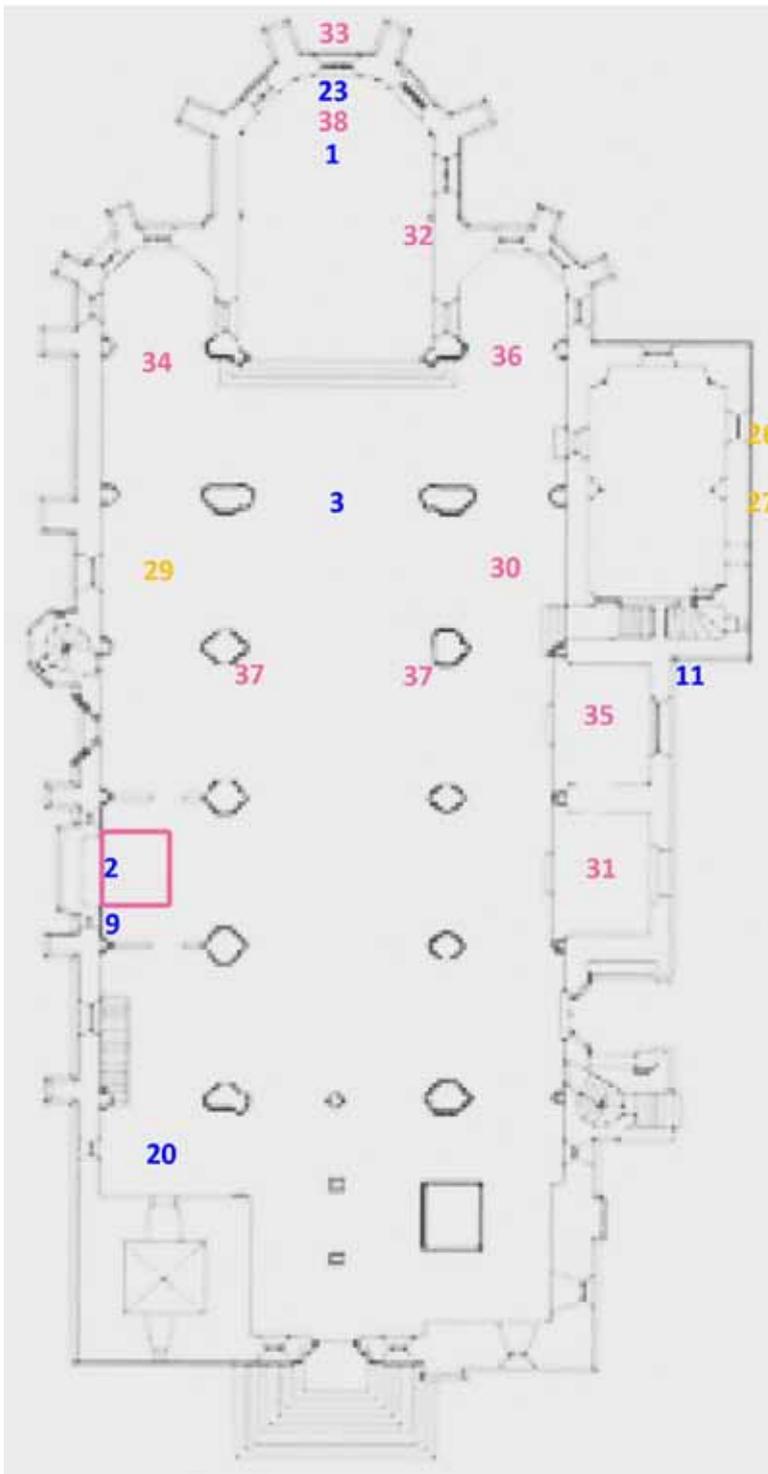
Graphik: Adobe Photoshop CS5

- 1 Marienstatue im Gnadenaltar von 1646/47
- 2 Triumphkreuzgruppe in der Sachskapelle
- 3 Weltgerichtsfresko mit plast. Weltenrichter
- 5 Stammbaumfresko
- 6 Kapelle der Steinmetzbruderschaft mit Altar d. Hlg. Stephanus 1464 und Querhausfresken
- 7 Kapelle der Dreifaltigkeitsbruderschaft mit Dreifaltigkeitsaltar 1504 und Querhausfresken
- 9 Grabstein d. Konrad Graf v. Schernperg 1453
- 10 Mordax-Kapelle mit Altar d. Hlg. Barbara 1509
- 11 Grabstein d. Peter Schweinsaupt 1509
- 15 Rankenmalereien im Gewölbe d. Nordschiffs (Position und Ausmaße unbekannt)
- 16 Fresko der Thronenden Madonna
- 17 Freskofragmente (Krönung Mariens?)
- 18 Weltgerichtsfresko
- 19 Kreuzaltar in der Sachskapelle
- 20 Taufstein im Nordturmerdgeschoß?
- 21 Querhausfresken (Mitteljoch)
- 22 „Dreikönigsfresko“ 1435
- 23 Glasmalereien in den Chorfenstern
- 24 Altar des Chorraums
- 25 Karnerfresken 1521
- 26 Ölbergfresko 1657
- 27 Christophorusfresko 1657
- 28 Josephsaltar 1660
- 29 Zwölfapostelaltar

Abb. 72 Rekonstruktion der zweiten Ausstattungsphase Maria Saals, nach 1521 bis 1669

Die dritte Ausstattungsphase - die Barockisierung

1699 - 1787



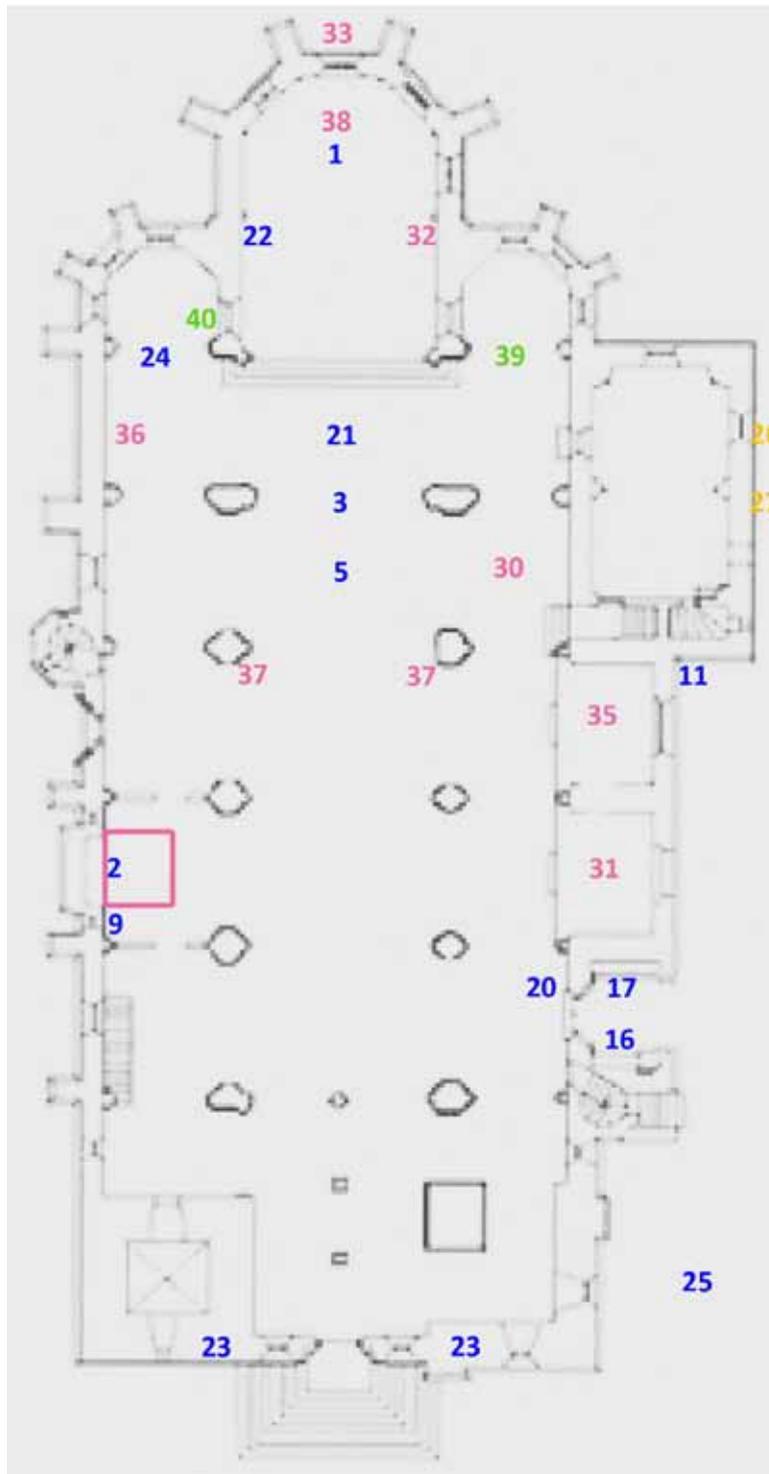
Graphik: Adobe Photoshop CS5

- 1 Marienstatue ab 1787 im Hochaltar
- 2 Triumphkreuzgruppe in der Sachskapelle
im neuen Arme-Seelen-Altar 1688
- 3 plast. Weltenrichter
- 9 Grabstein d. Konrad Graf v. Schernperg 1453
- 11 Grabstein d. Peter Schweinsaupt 1509
- 20 Taufstein im Nordturmerdgeschoß?
- 23 Glasmalereien in den Chorfenstern
- 26 Ölbergfresko 1657
- 27 Christophorusfresko 1657
1789 übertüncht
- 29 Zwölfapostelaltar
- 30 Neuer Josephsaltar 1689
- 31 Anna-Altar um 1700
- 32 Neues Chorgestühl im Hauptchor 1750
- 33 Kreuzigungsfresko a. d. Außenwand d. Chores
- 34 Neuer Dreifaltigkeitsaltar 1689
- 35 Neuer Barbara-Altar 1725
- 36 Neuer Stephanusaltar 1711-1726
- 37 Neue Kanzel mit -pendent 1747
- 38 Hochaltar 1714-1725
ab 1787 mit Marienstatue

Abb. 73 Rekonstruktion der dritten Ausstattungsphase
Maria Saals, 1669 - 1787

Die vierte Ausstattungsphase - die Regotisierung

1884 - 1937



Graphik: Adobe Photoshop CS5

- 1 Marienstatue ab 1787 im Hochaltar
- 2 Triumphkreuzgruppe in der Sachskapelle im neuen Arme-Seelen-Altar 1688
- 3 1898 Freilegung und Wiederversetzung von Weltgerichtsfresko und plast. Weltenrichter
- 5 1900-1929 Freilegung des Stammbaumfreskos
- 9 Grabstein d. Konrad Graf v. Schernperg 1453
- 11 Grabstein d. Peter Schweinsaupt 1509
- 16 1885 Freilegung d. Fr. d. Thronenden Madonna
- 17 Freskofragmente (Krönung Mariens?) (Aufdeckung unbekannt)
- 20 Taufstein (Versetzung unbekannt)
- 21 1929/30 Freilegung der Querhausfresken
- 22 1884 Freilegung des „Dreikönigsfreskos“
- 23 Gasmalereien in den Chorfenstern 1892 Versetzung in die Westfassade
- 24 1884 Ankauf des Arndorfer Altares (urspr. Altar des Chorraums?)
- 25 1885 Freilegung der Karnerfresken
- 26 Öbergfresko 1657
- 27 Christophorusfresko 1657 (Aufdeckung unbekannt, Rest. 1900)
- 30 Neuer Josephsaltar 1689
- 31 Anna-Altar um 1700
- 32 Neues Chorgestühl im Hauptchor 1750
- 33 Kreuzigungsfresko a. d. Außenwand d. Chores
- 35 Neuer Barbara-Altar 1725
- 36 Neuer Stephanusaltar 1711-1726 1930 Aufstellung in die nördl. Querhauswand
- 37 Neue Kanzel mit -pendent 1747
- 38 Hochaltar 1714-1725 ab 1787 mit Marienstatue
- 39 Ankauf des Georgsaltares 1885 Aufstellung i. d. Sachskapelle 1907 Aufstellung im Nordschiff

Abb. 74 Rekonstruktion der vierten Ausstattungsphase Maria Saals, nach 1884 - 1937



Abb. 75 Martin Schongauer, Zeichnung des Weltenrichters



Abb. 76 Breisacher Münster, Weltgerichtsfresko von Martin Schongauer, Abzeichnung

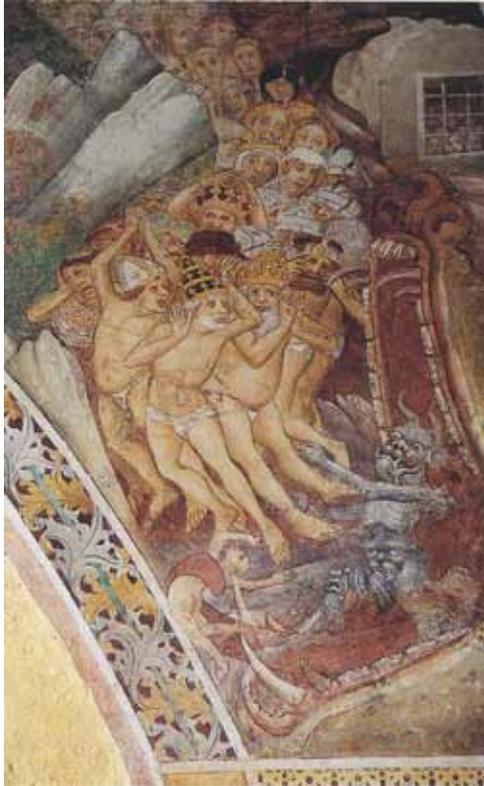


Abb. 77 Thörl, Detail des Höllenschlunds am Weltgerichtsfresko



Abb. 78 Maria Saaler Einhornrelief, ehemalige Rahmung



Abb. 79 Zeichnung der Karnerfresken aus dem Jahr 1895



Abb. 80 Hollnprunnerfenster in St. Leonhard in Tamsweg, 1450, fleischige Fiederranken Typus 23



Abb. 81 Glasfenster mit einem Engel mit Weihrauchfass, Schlossgalerie Grafenegg, um 1440



Abb. 82 Madonna von Maria Siebenbrunn



Abb. 83 Mautendorfer Altärchen, Schrein



Abb. 84 Einhorndarstellung im Maria Gailer Altar, bei geschlossenem Altar am linken, oberen Schreinflügel

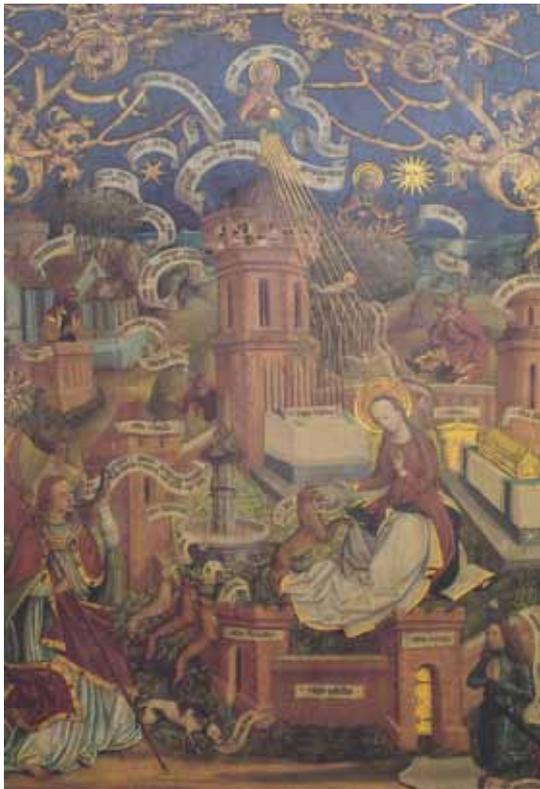


Abb. 85 Einhorndarstellung im Altar aus Heiligengestade in der Deutschordenskirche in Friesach, bei geschlossenem Altar am linken, unteren (!) Flügel



Abb. 86 Altar von Pontebba



Abb. 87 Marienkrönungsaltar von St. Lamprecht, Altarrückseite



Abb. 88 Hans Schäufelein, Kreuzigung



Abb. 89 Altar von St. Nikolaus in Albions



Abb. 90 Hans Schäufelein, Dornenkrönung im Speculum passionis, 1507



Abb. 91 Vitusaltar, Kreuztragungsrelief



Abb. 92 Martin Schongauer, Schmerzensmann, Kupferstich B.69



Abb. 93 Hans Valkenauer, Figur d. Grabmals f. Kaiser Maximilian I



Abb. 94 Albrecht Dürer, Marienkrönung, Holzschnitt, 1510



Abb. 95 Hans Schäufelein, Marienkrönung im Speculum passionis, 1507



Abb. 96 Grabstein des Balthasar Weißpriach



Abb. 97 Grabstein des Balthasar Thannhausen

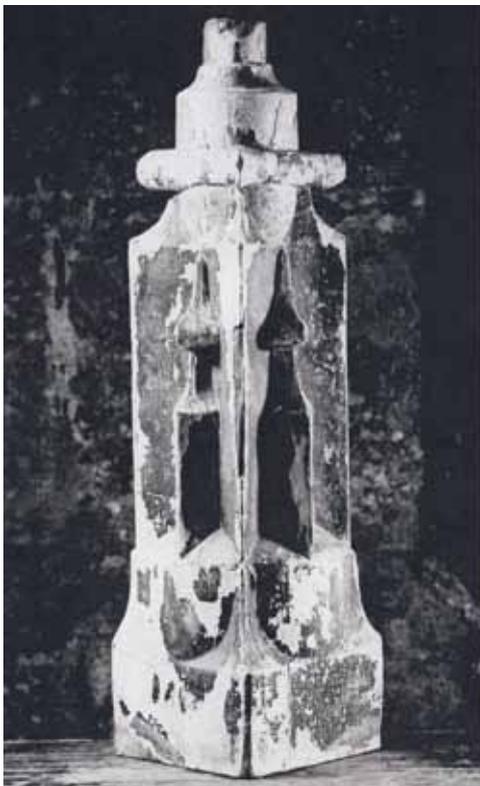
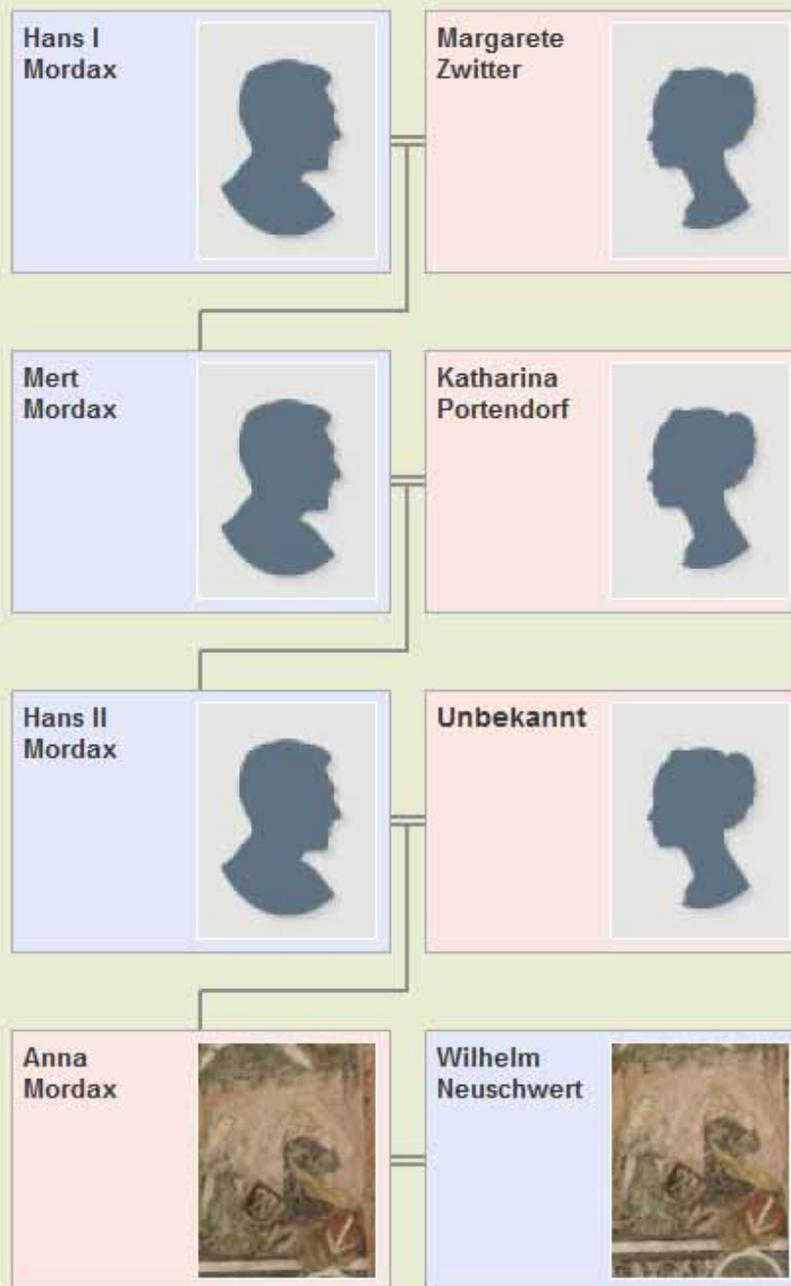


Abb. 98 Säulenbasis eines gotischen Flügelaltars, Schatzkammer Maria Saal

Nachkommen von Hans I Mordax



Erstellt mit Family Tree Builder Copyright © 2011 MyHeritage Ltd.

Abb. 100 Stammbaum der Maria Saaler Stifterfamilien, Nachkommen von Hans I Mordax. Die Grafik erhebt keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit und dient lediglich zur besseren Einordnung der im Text vorgestellten Personen und Stifterfamilien. Die Quellen bezüglich der Informationen über die Familienzugehörigkeiten sind den Literaturangaben im schriftlichen Teil der Arbeit zu entnehmen. Grafik: MyHeritage Family Tree Builder

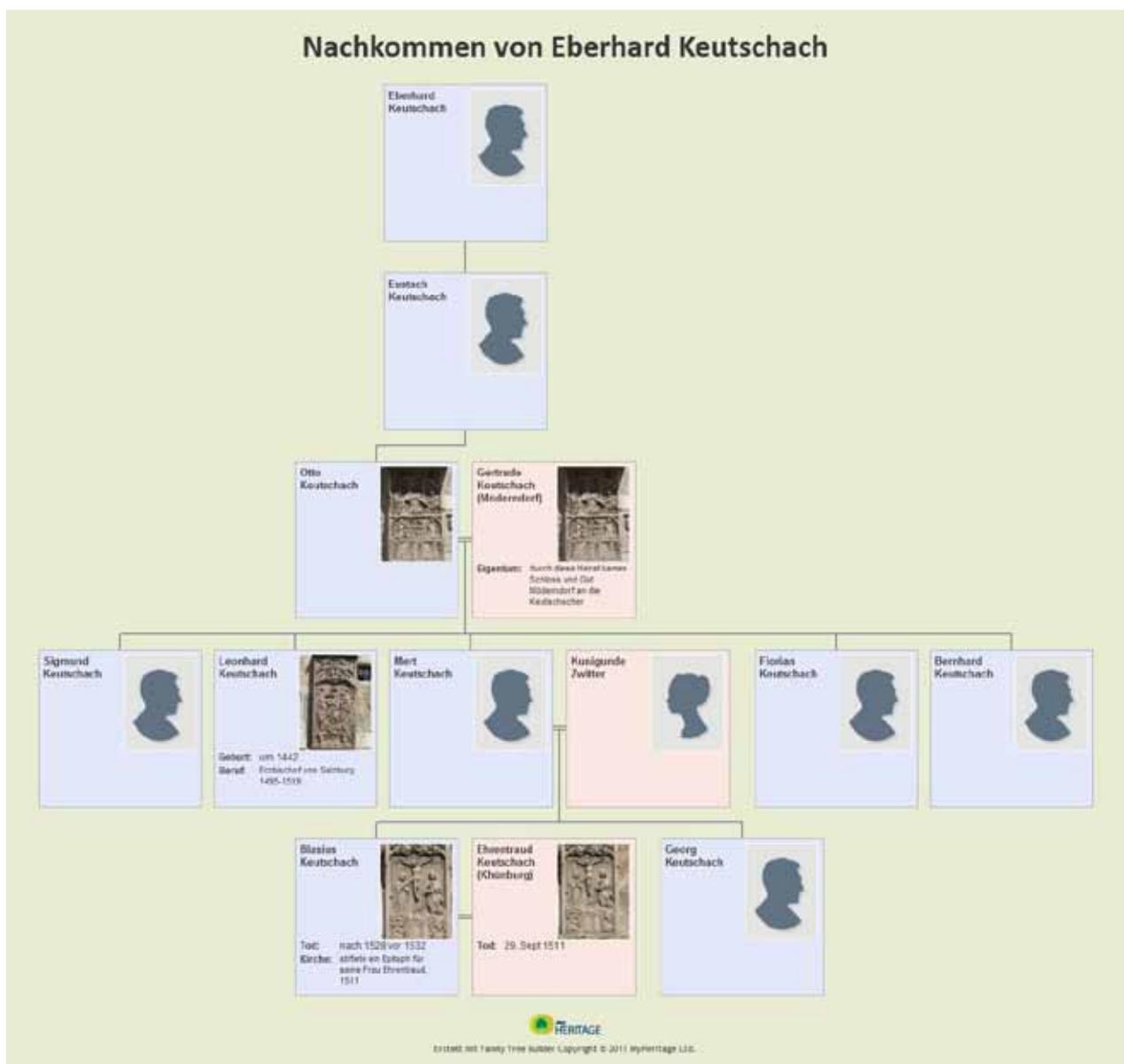


Abb. 101 Stammbaum der Maria Saaler Stifterfamilien, Nachkommen d. Eberhard v. Keutschach. Die Grafik erhebt keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit u. dient lediglich zur besseren Einordnung d. im Text vorgestellten Personen und Stifterfamilien. Die Quellen bezüglich d. Informationen über die Familienzugehörigkeiten sind den Literaturangaben im schriftlichen Teil der Arbeit zu entnehmen. Grafik: MyHeritage Family Tree Builder



Abb. 102 Gewölbe der Georgskapelle in Mariapfarr, Evangelistensymbole und Kirchenväter



Abb. 103 Gewölbe der Georgskapelle in Mariapfarr, Detaildarstellungen der Kirchenväter

9. Anhang

Zusammenfassung

Nach einer Vorstellung der Baugeschichte und der Bauphasen wird in der vorliegenden Arbeit die Rekonstruktion der gotischen Ausstattung der Kirche Maria Saal erarbeitet. Die Rekonstruktion bietet eine Zusammenschau aller mittelalterlichen Altäre, Kapellen und Malereien, die durch Quellenmaterial erfasst werden können. Eine zentrale Stellung nimmt der Versuch einer Rekonstruktion der mittelalterlichen Lettnerzone ein, sowie die Frage nach der ursprünglichen Funktion des Arndorfer Altares und des Maria Saaler Einhornreliefs. In diesem Zusammenhang wird ein Beitrag zur Identifikationsproblematik des mittelalterlichen Kreuzaltares und des Altares im Chorraum geliefert. Darüber hinaus werden nachmittelalterliche Ausstattungsphasen rekonstruiert und im Zuge dessen die kontinuierliche Wandlung des Kircheninneren unter den sich verändernden liturgischen Anforderungen dargestellt. Die Geschichte der gotischen Ausstattungsstücke Maria Saals und ihre divergierende Wertschätzung werden bis ins beginnende 20. Jahrhundert verfolgt und somit die Entstehung des heutigen Kircheninneren nachvollzogen. Abschließend stellt ein Katalog alle heutigen gotischen Ausstattungsstücke der Kirche Maria Saal vor.

Abstract

After an introduction to the architectural history the reconstruction of the gothic interior of the church of Maria Saal is presented. The reconstruction offers a synopsis of all medieval altars, chapels and paintings that can be collected and found in sources. Key aspects are the attempt to reconstruct the medieval rood screen and discuss the still uncertain question of the original function of the so-called Arndorfer Altar and the Einhornrelief of Maria Saal. In this context, the thesis contributes to the identification problem of the medieval Kreuzaltar and the altar in the sanctuary. Furthermore, post medieval interior phases are reconstructed, thus demonstrating the continuously changing interior during varying liturgical needs. By following the history of the gothic interior of Maria Saal and its divergent appreciation until the 20th century the development of the contemporary interior is presented. Finally, the entire present gothic objects of the church of Maria Saal are comprised in a catalogue.

Lebenslauf

Ausbildung:

- 1992 - 1996 Volksschule Maria Saal
- 1996 - 2004 Europagymnasium Klagenfurt
Matura mit ausgezeichnetem Erfolg bestanden
- 2004 - 2011 Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien
- 2005 - 2006 Studium der Romanistik an der Universität Wien
Schwerpunkte: Italienisch und Portugiesisch
- 2006 Leistungsstipendium für hervorragende Studienerfolge
- 2010 - 2011 Diplomarbeit in Kunstgeschichte: Die gotische Ausstattung der Propsteipfarrkirche Maria Saal (Betreuerin Ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel)
- seit 2006 Studium der Konservierung-Restaurierung an der Akademie der bildenden Künste Wien
Schwerpunkt Gemälde/Skulptur

Tätigkeiten im Rahmen der Ausbildung:

- 2009 - 2011 Vorsitzende der Studienrichtungsververtretung Konservierung-Restaurierung an der Akademie der bildenden Künste Wien
- 2008 - 2010 Wissenschaftliche und künstlerische Mitarbeiterin am Institut für Naturwissenschaften und Technologien in der Kunst an der Akademie der bildenden Künste Wien

Praktika:

- Aug. 2005 Atelier Lukas Arnold, Klagenfurt
Restaurierung von polychrom gefassten Holzskulpturen und Vergoldungen
- Sept. 2005 Istituto per l'Arte e il Restauro, Rom
Gemälderestaurierung
- Febr. 2010 Atelier Mag. art. Barbara Riedl, Wien
Gemälderestaurierung im Kunsthandel
- Sept. 2010 Atelier Mag. art. Prenner/Scheel, Wien/Vorarlberg
Retusche an einer bemalten Holzdecke der Martinskirche in Beschling in Vorarlberg
- Sept. 2011 Atelier Prof. Dr. Regina Urbanek, Brühl/Köln
Untersuchung und Konservierung-Restaurierung von polychrom gefassten Holzskulpturen und Vergoldungen, Wartungsarbeiten an Kunstwerken der Basiliken St. Kunibert und St. Maria im Kapitol

Fremdsprachen:

Englisch, Latein, Griechisch, Italienisch, Portugiesisch, Spanisch