

VEREIN STIFTSMUSEUM MILLSTATT IN VERBINDUNG MIT DEM GESCHICHTS-
VEREIN FÜR KÄRNTEN

S Y M P O S I U M
z u r
GESCHICHTE VON MILLSTATT UND KÄRNTEN
Millstatt, Stiftsgebäude 22.-23.6
1 9 8 4

- Hofrat Dr. Franz UNTERKIRCHER (Leiter der Handschriftenabteilung der Österreichischen Nationalbibliothek i.R.)
"Das Sakramentar von Millstatt" - Inhalt und Entstehung
- Dr. Peter WIND (Institut für Liturgiewissenschaft der Universität Salzburg)
"Die Kärntner Entstehung des Millstätter Sakramentars"
- Oberrat Dr. Inge FRIEDHUBER (Institut für Geschichte der Universität Graz)
"Maximilian I. und der St. Georgs-Ritterorden"
- Dr. Gisela GOLDBERG (Bayerische Staatsgemäldesammlungen München)
"Das Gebetbuch Kaiser Maximilians I. und der St. Georgs-Ritterorden"
- Ing. Walther BRAUNEIS (Bundesdenkmalamt Wien)
"Die Grabmalpläne Kaiser Maximilian I. und der St. Georgs-Ritterorden"
- Dr. Herfried Thaler (Stadtmuseum Linz)
"Der Kärntner Barockmaler Josef Ferdinand Fromiller"

Das "Sakramentar von Millstatt" - Entstehung und Inhalt

Das sogenannte "Sakramentar von Millstatt" gehört zu den wenigen Büchern, die noch in die erste Zeit des um 1080 gegründeten Benediktinerklosters Millstatt zurückreichen. Es ist in Millstatt geblieben, als die Georgsritter das Kloster übernahmen, und es blieb noch unter den nachfolgenden Jesuiten in Millstatt. Erst nach Aufhebung dieses Ordens im Jahre 1773 kam das Sakramentar nach Klagenfurt. Dort wird es als Eigentum des Geschichtsvereins für Kärnten im Kärntner Landesarchiv aufbewahrt.

"Sakramentar" ist ein nicht ganz zutreffender Name für das Buch. Denn es enthält viel mehr als ein Sakramentar, das als der älteste Kern des späteren Meßbuches (Missale) nur jene Gebete enthielt, die nur der Priester oder Bischof zu sprechen hatte, das sind die Präfation und der Kanon, Kellekte, Secret und Postcommunio, dazu die Weihegebete zu den sieben Graden der Priesterweihe. Dazu gab es für die von den Cantores gesungenen Teile ein anderes Buch, das Graduale mit Introitus, Graduale, Tractus, Offertorium und Communio, dazu die Neumen, d. s. die Noten für den Gesang. Als drittes kam dazu ein Buch mit den Lesungen, das Perikopenbuch mit den Episteln und Evangelien, bisweilen auch in zwei Bänden, dem Elistolar und Evangeliar. Ein weiterer Band war das Sequentiar, ebenfalls mit Neumen versehen, das Kyriale mit den neu mierten feststehenden Gesangteilen Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus und Agnus.

Die Verwendung von so vielen eigenen Büchern war möglich für den Gottesdienst in Kathedralen und Abteien, wo es genug Sänger und Lektoren gab. Für einfachere Gottesdienste war es besser, diese einzelnen Teile in einem einzigen Buch zu vereinigen. Diese Vereinigung erfolgte in der Zeit vom 9. bis zum 12. Jht. allmählich. Um 1200 war in der ganzen Kirche das Vollmissale in Gebrauch, meist noch durch einen Kalender ergänzt und ein solches Vollmissale ist auch das Sakramentar von Millstatt.

Der Inhalt der Vollmissalien war um diese Zeit in der gesamten Kirche von Sizilien bis Skandinavien, von Irland bis an die Grenzen des griechisch-orthodoxen Kirchengebietes im Wesentlichen gleich, geprägt vom römischen Festkalender. Aber es gab lokale Verschiedenheiten, die hauptsächlich die Auswahl der Feste betraf, nie aber den Text der Präfationen und des Canon. Eine abschließende Einheitlichkeit des Missale verfügte im Jahre 1570 Papst Pius V. Sie blieb in Geltung bis zur großen Liturgiereform in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts.

Das Missale von Millstatt ist ein Musterbeispiel für ein solches Buch aus der Zeit etwa um 1180. In der Folgezeit, bis ins

beginnende 15. Jahrhundert, wurden an vielen Stellen des Buches Texte nachgetragen, wie sie entweder durch neu eingeführte Feste oder durch örtliche Bedürfnisse notwendig wurden. Daß das Buch von allem Anfang an für den Gebrauch in Millstatt bestimmt war, ergibt sich aus der Eintragung des "Domitianus dux" im Kalender.

Das Buch ist weder vom Format noch von seiner künstlerischen Ausstattung her eine repräsentative Prachthandschrift. Die 294 Pergamentblätter messen nur 212 x 163 mm und der Einband besteht aus schmucklosem roten Leder über Holzdeckeln. Es ist aber auch nicht eine einfache Gebrauchshandschrift für den täglichen Gebrauch, sondern war für den feierlichen Gottesdienst in der Klosterkirche bestimmt, die zwar selbst auch würdig ausgestattet war, aber nicht an die Pracht von St. Peter in Salzburg oder von Admont heranreichte. Der größeren Einfachheit der Stiftskirche entsprach auch die bescheidenere Ausschmückung des Buches.

Das Leder des Einbandes ist stark abgeschabt, der Rücken am oberen Ende eingerissen. Beide Einbanddeckel tragen in der Mitte und an den vier Ecken Löcher, an denen früher Metallbeschläge befestigt waren. An der Kante des Hinterdeckels befindet sich noch eine eiserne Rosette, die das Ende eines Lederriemens hält, von dem noch etwa 2 cm erhalten sind. Der Rücken ist durch drei Bünde abgeteilt. Die Innenseiten der Deckel sind mit Pergamentblättern beklebt, die mit Nachträgen des 13. und 14. Jahrhunderts beschrieben sind. Am Rücken und an der Innenseite des Vorderdeckels sind Schildchen mit alten Signaturen aufgeklebt, auch die jetzt geltende Signatur des Landesarchivs 6/35. Zwei weiße Merkschnüre sind lose eingehängt.

Der Einband bietet keinen eindeutigen Hinweis auf seine Datierung; es spricht nichts dagegen, daß es sich um den Originaleinband handelt.

Der Buchblock besteht, mit wenigen Ausnahmen, aus regelmäßigen Quaternen. Der eigentliche Text beginnt erst auf Blatt 9. Die acht ersten Blätter sind vorgeheftet, wobei 1-3 zusammengehören, dann 4-8. Sie sind aber nicht erst nachträglich dazugekommen, da sich auf diesen Blättern das "Titelblatt" mit dem Bild des hl. Gregorius befindet, und da mehrere Seiten in der Schrift des übrigen Buches geschrieben sind. Später im Buch sind nur geringfügige Unregelmäßigkeiten. Einmal sind zwei kleinere Blätter nachträglich eingehängt, in einer der letzten Lagen sind drei Blätter bis auf Fälze herausgeschnitten und die letzte Lage ist eine Binio, an die ein fünftes Blatt angehängt ist.

Das Pergament ist an vielen Stellen eingerissen oder es hat Löcher. Aber diese Schadenstellen sind zu Schmuckelementen umgestaltet worden. Die Risse sind mit bunden Fäden vernäht, Löcher im Pergament sind mit kleinen Pergamentstücken ausgefüllt, die ebenfalls mit bunden Fäden befestigt sind.

Die Schrift ist eine sehr regelmäßige romanische Buchschrift. Im 12. Jahrhundert ist die Schriftdisziplin noch so streng, daß eine engere zeitliche Festlegung für eine bestimmte Schrift fast unmöglich ist, und daß man eine Schrift auch nur schwer lokal fixieren kann. Demus sagt, daß das Sakramentar um 1170 in Salzburg geschrieben sei. Das konnte er auf Grund des Vergleiches mit gleichzeitigen Salzburger Handschriften. Inzwischen hat aber der Herr Kollege Wind den engen Zusammenhang zwischen Millstatt und Admont festgestellt, besonders in der zweiten Hälfte des 12. Jhts. Es ist daher nach dem jetzigen Stand der Forschung wahrscheinlicher, daß die Handschrift nicht in Salzburg geschrieben wurde, sondern in Admont. Es ist auch nicht auszuschließen, daß sie in Millstatt selbst geschrieben wurde, vielleicht von einem Schreiber, der in Admont ausgebildet worden war.

Die Zeilenzahl ist in den meisten Teilen 25, im Kalender 35, im Lektionar 33, auf den Seiten mit Nachträgen ist sie unregelmäßig. Die Zeilen sind mit Blindlinien ganz schwach liniert, an den Rändern der Blätter sieht man die Zirkellöcher für die Linierung.

Erst im 19. Jht. wurde das ganze Buch an der unteren rechten Ecke mit gestempelten arabischen Zahlen durchfoliiert, von 1 - 294; eine frühere Follierung aus dem 15. Jht. findet sich am oberen Rand der Versoseite. Sie beginnt auf der Versoseite des Blattes 9 (der modernen Follierung) mit der römischen Zahl I und geht bis LXXIIII, d. i. 83 der neueren Follierung, bis zum Beginn des Kalenders. Eine Lagenzählung ist nicht vorhanden.

Als Meßbuch für den feierlichen Gottesdienst in der Stiftskirche erhielt das Missale auch den entsprechenden künstlerischen Schmuck, zwar nicht in dem Ausmaß wie die liturgischen Bücher an großen Kirchen, aber doch in so eindrucksvoller Art, daß sich das Buch von den für den Alltag bestimmten anderen Büchern deutlich abhob.

Das einzige ganzseitige Bild stellt den allgemein als Schöpfer des liturgischen Gesanges gehaltenen heiligen Papst Gregor d. Gr.

dar. Der Heilige, der in ganzer Figur dargestellt ist, entspricht in der Darstellung der Salzburger Kunst des 12. Jhts., wie sie auch in Admont gepflegt wurde. Deshalb hat Eisler das Bild als "Salzburgisch" bezeichnet, was im weiteren Sinne gewiß richtig ist. Für Millstatt fehlen andere Beispiele künstlerischer Darstellungen. Es ist daher wohl anzunehmen, daß ein Admonter Künstler das Bild gemalt hat.

Aber auch ohne dieses ganzseitige Bild ist das ganze Buch mit zahlreichen farbigen Initialen geschmückt. Einige davon sind viele Zeilen hoch, besonders prächtig ist das Präfationszeichen. Über das ganze Buch verteilt sind 77 kleinere farbige Initialen, einige davon mit figuralem Schmuck oder in zoomorpher Form. Dazu kommen noch die roten Lombard-Initialen der einzelnen Orationen und anderer Gebets- und Gesangteile. Auch die roten Überschriften der Feste beleben das Schriftbild.

Einen besonderen künstlerischen Schmuck erhielt noch der Kalender. Auf jeder der 12 Kalenderseiten befindet sich das Rundbild des Sternbildes für den betreffenden Monat.

Das ganze Buch ist sehr gut erhalten. Es weist keinerlei Gebrauchsspuren auf. Offenbar wurde es von Anfang an immer vorsichtig behandelt und nur an den Feiertagen im Gottesdienst verwendet. Als es nicht mehr in praktischem Gebrauch stand, wurde es weiterhin sorgsam aufbewahrt und hat sich auf diese Weise unversehrt bis heute erhalten.

I n h a l t

Das Buch enthält zwar alle Teile, die zu einem Vollmissale notwendig sind, aber diese Teile sind noch nicht zusammengewachsen wie im späteren Vollmissale. Die ehemals getrennten Teile sind einfach in einem Band vereinigt, aber jeder Teil für sich geschlossen.

Den ersten Teil bildet das "Graduale", die mit Neumen versehenen beweglichen Gesangteile der Meßfeier: Introitus, Graduale, Alleluja-Vers, Tractus, Offertorium, Communio.

Das Graduale beginnt, wie das spätere Missale, mit dem ersten Adventsonntag. In die Abfolge der Feste des Herrn vom Advent bis Pfingsten sind auch die Heiligenfeste eingefügt, im Gegensatz zum späteren Missale, das eine eigene Reihe der Feste "de tempore", d. s. die Feste des Herrn, aufweist, und davon getrennt die Reihe der Feste der Heiligen, das "Proprium sanctorum". Erst nach den Heiligenfesten des Graduale sind in diesem Buche die Sonntage nach

Pfingsten eingetragen, gefolgt von den wenigen Messen "De Communi", d.s. die allgemeinen, nicht auf einen bestimmten Heiligen passenden Texte für einen Apostel, einen Martyrer, einen Bekenner oder eine Jungfrau.

Bemerkenswert ist, daß das Graduale bei zwei Festen einen Gesangteil aufweist, der in anderen Ländern der Kirche (Frankreich, Italien) viel umfassender und reicher ausgebildet war. Es sind "Tropen" zum Introitus der dritten Weihnachtsmesse und des Ostersonntags, feierliche Erweiterungen und Einleitungen zum liturgischen Text. Die gleichen zwei Tropen kommen auch im Antiphonar von St. Peter vor, das um 1160 geschrieben ist.

Das Graduale geht auf der gleichen Seite (fol.62r) ohne Absatz in das "Kyriale" über, das ebenfalls neumiert ist. Es sind die gleichbleibenden Gesangteile der Messe: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus mit Benedictus, Agnus Dei. Für jeden dieser Gesangteile sind mehrere Melodien vorhanden, je nach dem Rang des Festes. Den höchsten Rang nehmen die "summae festivitates" ein, auch als "Amximae" bezeichnet. Es folgen die Melodien "in mediocribus", d.s. die weniger hohen Feste. Asl dritte Kategorie gibt es die Gottesdienste "in cappis", d.s. die einfachen Chorkleider der Konventsmiøglieder.

Auf der gleichen Seite, auf der das Kyriale endet (fol.64v), beginnt das "Sequentiar". Die 41 hier eingetragenen Sequenzen -andere finden sich in den diversen Nachträgen- sind in einer einfacheren Weise neumiert. Alle Sequenzen sind auch aus anderen HSS. bekannt.

In die Abfolge der Texte ist nach dem Sequentiar der Kalender eingetragen, über den eigens referiert wird. Nur ein im Kalender eingetragenes Fest soll auch hier besprochen werden, weil es für die Datierung und Lokalisierung der ganzen Hs. von Bedeutung ist: das Fest des "Domitianus dux" am 5. Februar.

In einem Brevier für Millstatt, das mit 1166 detiert ist, kommt das Fest noch nicht vor. Eisler schließt daraus (im "Beschreibenden Verzeichnis der illuminierten Hss. in Kärnten" und in seinem umfangreichen Aufsatz "Die Legende vom heiligen Karantanerherzog Domitianus" in den MIÖG 28.Db. 1907), daß der Name "Domitian" im Missale erst etwa 50 Jahre später nachgetragen worden sei. Er datiert allerdings das Missale in die erste Hälfte des 12.Jht., den Nachtrag somit in die 80er Jahre. Eisler will in der Schrift der Kalendereintragung Kennzeichen eines Unterschiedes zur übr-

gen Schrift des Kalenders sehen. Ich konnte einen solchen Unterschied nicht bestätigen, und denselben Eindruck hatten auch einige Kollegen. Es ist auch kein Unterschied in der Tinte vorhanden, so daß die Eintragung als gleichzeitig mit dem übrigen Kalender zu betrachten ist. Nur muß im Unterschied zu Eisler der ganze Kalender und mit ihm die Hs. nicht in die erste Jahrhunderthälfte datiert werden, sondern erst in die Zeit nach 1180. Daß gerade dieses Jahr genannt wird, hat seinen Ursache in einer Einzelheit der reichlich verworrenen Domitianslegende.

Die ganze Legende, die später in den Acta Sanctorum für den Monat Februar gedruckt wurde, steht auf den "Millstätter Kirchentafeln", die heute noch in der Domitianskapelle (gegenwärtig im Stiftsmuseum) hängen. Es sind auf Holz aufgezugene Pergamentblätter, die um die Mitte des 15. Jhts. beschrieben wurden. Nach dieser Legende hätte der Karantenerherzog Domitianus, der vom hl. Rupert getauft worden war, das ganze Land um Millstatt zum Christentum bekehrt, nachdem er tausend Götterbilder, die vordem dort standen, zerstört hatte. Dafür ließ er eine Kirche zu Ehren aller Heiligen erbauen, in gleicher Weise wie Papst Bonifaz IV. den allen Göttern geweihten Tempel in Rom, das Pantheon, nach der damaligen Ansicht von Kaiser Domitian erbaut, in eine Kirche zu Ehren aller Heiligen geweiht hatte (im Jahre 609). Domitian sei dann in einer Aedicula in dieser Kirche begraben worden, und es ereigneten sich viele Wunder am Grabe. Aber später gründete der bayrische Pfalzgraf Aribo ein Mönchskloster und ließ in der Aedicula des Domitian freventlicherweise seine Verwandten begraben. Seitdem war die Wunderkraft des Domitian erloschen. Die Priester der Kirche begruben die Gebeine des Domitian in der Kirche. Viel später wurden aber die Reliquien wieder erhoben und der Verehrung ausgesetzt, und es setzten auch die Wunderheilungen wieder ein. Das Jahr 1181 wird als das Jahr genannt, in dem die Wunder wieder begannen. Von da an wurde Domitian wieder eifrig verehrt.

Diese Verehrung eines frühen Gründers der Kirche von Millstatt war nach der einleuchtenden Darlegung Eislers ein wirksames Mittel für den Widerstand, den das Kloster Millstatt gegen seine Vögte im 13. Jht. leistete. Es waren die Erben der Klostergründer, die Grafen von Görz, die das Kloster rücksichtslos bedrängten. Diesen harten Herren sollte zum Bewußtsein gebracht werden, daß die Kirche von Millstatt schon lange vor der Klostergründung bestanden hatte, und daß schon der Pfalzgraf Aribo "ausu temerario"

das Grab dieses Gründers verunehrt habe. Die Wunder beweisen zur Genüge die Heiligkeit dieses Gründers der Kirche. Es werden die Namen der Geheilten aufgezählt, woher sie kamen: aus Kärnten, Krain, Friaul, Steiermark. Alle Wunder, die Christus vollbracht hatte, mit Ausnahme von Totenerweckungen, ereigneten sich am Grabe des Domitian, die Zahl der Wunder wird mit 220 angegeben. Eisler vermutet, daß auch der Name Domitianus auf die in der Legende als Vorbild für Millstatt genannte Weihe des Pantheons zu einer Kirche zurückgeht. Nach einer in der mittelalterlichen Literatur oft wiederholten Überlieferung war das Pantheon von Kaiser Domitian erbaut worden. So wurde auch der Erbauer der Kirche von Millstatt Domitian genannt.

Die Verehrung des Domitian wurde in Millstatt vom 13. Jht. an immer weiter gepflegt, besonders aber von den Jesuiten im 17. und 18. Jht. weitgehend ausgebaut. Es wurde auch der Seligsprechungsprozeß in Rom eingeleitet und von den Jesuiten eifrig gefördert, die es verstanden, auch die Kaiserin Maria Theresia dafür zu interessieren. Aber in Rom war man sehr schwer von der geschichtlichen Existenz zu überzeugen, und nach einer Privataudienz des Kardinals Albani bei Papst Clemens XIV. im Jahre 1772 mußte der Kardinal der Kaiserin melden, der Papst habe es abgelehnt, einen so zweifelhaften Fall weiter zu verfolgen.

Für eine Datierung des Kalenders in die Zeit um 1180 ist es sicher bedeutsam, daß gerade das Jahr 1181 in der Legende als Neubeginn der Wunderkraft genannt wird.

Dem Kalender folgen die Präfationen, bzw. die Varianten im gewöhnlichen Text zu den einzelnen Festen, mit den Varianten im Canon. Es folgt der Text der Praefatio communis, an deren Anfang ein halbseitengroßes Präfationszeichen, und der Canon Missae bis einschließlich des Libera nach dem Paternoster.

Auf der gleichen Seite (fol. 94r) beginnt

D a s K o l l e k t a r

Es umfaßt die jeweils drei Kirchengebete zu den einzelnen Festen: Kollekte, Secret, Communio. Das Kollektar ist das erste Buch, das schon seit karolingischer Zeit vielfach mit dem eigentlichen Sakramentar vereinigt wurde. In seiner Zusammensetzung hat sich die Gestalt des Kollektars seit dem 9. Jht. kaum verändert. So entspricht das Kollektar des Millstätter Missale noch weitgehend der Form des 9. Jhts.

Im Unterschied zum Graduale beginnt die Festfolge des Kollektars mit der Vigilia Nativitatis, nicht mit dem ersten Advent-

sonntag. Gleich wie im Graduale sind die Heiligenfeste von Weihnacht bis Pfingsten in die Folge der Feste des Herrn eingeschoben. Es gibt aber im Kollektar viel mehr Feste als im Graduale. Der Mehrbestand an Heiligenfesten beträgt 41. Auf Verwendung des Kollektars im monastischen Gottesdienst weist das Fest der "Translatio S. Benedicti abbatis" hin. Hingegen fehlen sowohl im Graduale als im Kollektar die für Salzburg bezeichnenden zwei Feste des Hl. Rodbertus und auch das für Admont wichtige Fest des hl. Blasius. Ein Hinweis darauf, da weder Graduale noch Kollektar eine Salzburgerische Vorlage hatten.

Auch die Reihenfolge nach den Heiligenfesten ist anders als im Graduale, in dem die Sonntage nach Pfingsten und danach als Abschluß das Commune Sanctorum stehen. Im Kollektar ist die Reihenfolge umgekehrt. Auf die Sonntage nach Pfingsten folgen die Adventsonntage. Dann kommen nicht weniger als 54 Motivmessen, fast alle schon in karolingischen Kollektaren. 14 Messen für die Verstorbenen bilden den Abschluß. Als Anhang zum Kollektar ist hoch eine mit Neumen versehene Messe, nicht bloß die drei Orationen "Pro iudicio faciendo", d. i. zum einem Gottesurteil. In derselben Schrift finden sich noch die drei Orationen zum Fest der hl. Hermagoras und Fortunatus, den Heiligen von Aquileja.

Das Lektionar

oder Perikopenbuch unterscheidet sich in seiner Anordnung sowohl vom Graduale als auch vom Kollektar. Wie das Kollektar beginnt es mit der Vigilia Nativitatis, hat aber in der Abfolge der Feste des Herrn keine anderen Heiligen als die auch in späterer Zeit mit dem Weihnachtsfest verbundenen Stephanus, Johannes Evangelist und Unschuldige Kinder. Auf das Pfingstfest folgen die Sonntage nach Pfingsten, danach die Adventsonntage, dann erst die Heiligenfeste, sodann die Messen "De Communi", eine kleine Anzahl von Motivmessen und die Totenmessen.

Das Lektionar hat die wenigsten Heiligenmessen, nur 41. Das Graduale zählt 74, das Kollektar 115. Dafür finden sich nur im Lektionar die Messen zum hl. Blasius und zu den beiden Rodbertus-Festen. Also war wohl die Vorlage dafür in Admont.

An einer einzigen Stelle weist das Lektionar Neumen auf: am Palmsonntag bei der Passio sind die Worte Christi "Heli, Heli, lama sabactani" mit Neumen überschrieben.

Wenn man die vier wichtigsten Teile des Buches vergleicht, Graduale, Kalender, Kollektar und Lektionar, ergibt sich, daß

diese Teile nicht aufeinander abgestimmt sind. Das Missale ist nicht einheitlich geplant, sondern aus verschiedenen Vorlagen abgeschrieben und dann zu einem Buch zusammengestellt worden.

Weder Graduale noch Kollektar haben irgendeinen Hinweis darauf, daß das Buch für Millstatt bestimmt sein sollte. Das Lektionar hat wenigstens die für Admont bezeichnenden Feste des Blasius und Rodbertus. Einzig der Kalender bezeugt durch den Namen Domitianus, daß er für den Gebrauch in Millstatt bestimmt war.

Die Benediktionen

Was auf das Lektionar folgt, gehört nicht mehr zum gebräuchlichen Inhalt eines Missale oder Sakramentars. Es ist ein Anhang, nicht erst ein Nachtrag, für die lokalen Bedürfnisse und Bräuche des Gottesdienstes in Millstatt, von der gleichen Hand geschrieben wie die Hauptteile.

Auf fol. 275r beginnen die Benediktionen. Die Texte für die Spendung der Sakramentalien waren in der Kirche nicht so einheitlich geregelt wie für die Messe und die Sakramente. Wohl gab es römische Musterformeln, aber es kamen lokale Varianten dazu, es wurde die Reihenfolge geändert, oft auch Gebete, die hier für eine bestimmte Weihe vorgesehen waren, für eine andere Weihe verwendet.

Die meisten Benediktionen im Millstätter Missale sind im umfangreichen Werke von Adolph Franz aufgezeichnet "Die kirchlichen Benediktionen im Mittelalter". Nicht bei Franz findet sich die "benedictio cinerum" am Aschermittwoch. Die umfangreiche "Benedictio maior salis et aquae" auf ihren 13 Seiten ist vielfach anders angeordnet als bei Franz.

Den Abschluß der Benediktionen bildet die Ritterweihe, zuletzt die Weihe der Abzeichen für die Krauzfahrer und die "benedictio in navi".

Was auf den folgenden Seiten steht, sind Gebete und übersichtliche Aufzeichnungen, die außerhalb der kanonisch geordneten Abfolge von liturgischen Texten steht. Dann eine rote Anweisung, die besagt, daß jemand, der die folgenden 30 Messen für sich oder für einen Freund oder in einer bestimmten Notlage oder Krankheit singen lasse, innerhalb von zehn Tagen von aller Not befreit werde. Es folgt die Aufzählung von 30 Messen mit dem Anfang ihres Introitus.

Auf drei Seiten steht eine Reihe von Motivmessen, jedesmal nur mit den Anfangsworten der einzelnen Meßteile, zuletzt die Messen für die Wochentage, jede Messe mit Angabe, wieviel Lichter und

Almosen bei jeder Messe fällig sind: für den Sonntag 3 Lichter und 3 Almosen, für den Montag 12 Lichter und Almosen... An jedem Tag eine andere Anzahl zwischen drei und zwölf.

Ohne Absatz folgen die Gebete beim Anziehen der liturgischen Gewänder zur Messe, die kurzen Gebete zur Messe "vor dem Altar", zum Offertorium, zur Pax und zur Communio, die Schlußgebete und die Benedictio vor dem Evangelium und über den Weihrauch.

Die letzten acht Seiten enthalten in je drei Kolumnen unter rot gezeichneten Arkaden die Anfangsworte zur Oration, zu Graduale, Evangelium, Offertorium und Communio aller Messen für die Heiligenfeste. Auch dieser nochmalige Heiligenkalender unterscheidet sich von den anderen Heiligenreihen im Graduale, Kollektar und Lektionar. Es sind weniger Feste als im Kollektar, dafür aber einige Feste, die sonst nirgends vorkommen (außer im Kälender), so die Messe zum hl. Ambrosius, Albanus, Ieronimus, Choloman, Amandus, Nikolaus u.a. Dieses "Breviarium" enthält aber die Messen zum hl. Blasius, zum Rodbertusfest am 27. März und zur Translatio Rodberti.

N a c h t r ä g e

Das Buch war so, wie es um 1180 dem Abt von Millstatt übergeben wurde, zwar geeignet für den Gebrauch beim Gottesdienst, aber im Verlauf der folgenden Jahre und Jahrhunderte waren Ergänzungen notwendig. Diese betrafen vor allem neu eingeführte Feste, so die Feste von Heiligen, die erst nach Fertigstellung des Missales gelebt haben oder kanonisiert wurden, die daher auch im Kalender fehlen oder nachgetragen sind. Aber auch Feste von Heiligen, die im Kalender vorkommen, für die aber kein Meßformular vorhanden war.

Platz für Nachträge boten zunächst die dem Beginn des Graduale vorgebundenen leeren Blätter, dann leer gelassene Seiten nach dem Ende einzelner Teile, aber auch der freie Raum an den unteren Seitenrändern. Die Nachträge stammen meist aus dem 14. Jht., einige aus dem 13. und wenige noch aus dem 15. Jht. Die Schriften sind durchwegs nicht sehr sorgfältig. Platz boten auch die leeren Spiegelblätter der Einbanddeckel.

Eine Art Nachtrag ist auch das Exsultet des Karsamstags, das auf fol. 4v bis 5v steht, also auf den Blättern, die planmäßig vorgebunden waren und die auch auf fol. 7v das Bild des hl. Gregor tragen. Das Exsultet ist in der Schrift des Hauptteiles geschrieben, mit Neumen wie sie das Sequentiar aufweist. Es fehlen im Ex-

sultet die Stellen "O certe necessarium Adae péccatum" und "O felix culpa".

Zur Zeit der Niederschrift und von der gleichen Hand nachgetragen sind auch die Meßgebete zu den hll. Hermagoras und Fortunatus am Ende des Kollektars.

Nur wenig jünger als die Originalschrift sind zwei Ergänzungen im Canon Missae. Am rechten Rande von fol. 92r steht "et rege nostro N. et omnibus orthodoxis atque catholice et apostolice fidei cultoribus". Am linken Rande ist nachgetragen "pro quibus tibi offerimus". Die Nennung des Kaisers, bzw. Königs im Kanon war seit dem 11. Jht. gebräuchlich, wurde aber infolge des Investiturstreites vielfach weggelassen und dann fallweise wieder nachgetragen. Die Vorlage des Canon im Millstätter Missale hatte diesen Passus offenbar nicht. Der Passus "pro quibus tibi offerimus" erscheint zwar schon in der Fassung, die Alkuin am Beginn des 9. Jhts. geschaffen hat, setzte aber sich nur langsam durch und mußte daher in manchen Büchern erst nachgetragen werden.

Die jüngeren Nachträge beginnen schon auf dem Pergamentblatt, das auf die Innenseite des Vorderdeckels geklebt ist. Ganz oben, z.T. abgerissen und kaum leserlich in einer Schrift des 13. Jhts. eine kurze Sequenz zum Fest Maria-Verkündigung, darunter der Beginn einer Oration zur hl. Anna. Den größten Teil der Seite nimmt in einer Schrift des 14. Jhts. Kollekte und Sekret der Messe zum hl. Achacius ein - die Postcommunio dazu steht auf fol. 5r. Am Rande in kleinerer Schrift das "Officium de sco. achacio" mit Beginn des Introitus und Graduale mit Alleluia-Vers. Darunter, wieder in einer anderen Schrift, ein nur teilweise leserliches Gebet zu Maria.

Auf fol. 1r steht oben die Besitzeintragung der Residenz der Jesuiten aus dem 17. Jht. Darunter die drei Meßorationen zu Domitian in Schrift des 14. Jhts. In der Kollekte wird auch die Gemahlin Maria genannt, und es wird ihre Fürbitte bei Gott erfleht. Hingegen ist der Wortlaut von Sekret und Postcommunio eher Fürbittgebeten für Verstorbene ähnlich.

Darunter stehen auf der gleichen Seite in einer etwas jüngeren Schrift die drei Meßgebete zur hl. Anna, deren Fest erst im 14. Jht. allgemein verbreitet war. Ihr Name ist im Kalender nicht genannt.

Schon dem 15. Jht. gehört ein Nachtrag auf fol. 1v an, ein Alleluia-Vers und eine 10 strophige Sequenz zum Fest Maria-Verkündi-

gung (Chev.11653). Zuletzt das Wort "Introitus", das zum Text auf fol.2r gehört (14.Jht.) der Messe zur hl.Dorothea. Nur die drei Orationen sind ausgeschrieben, von allen anderen Teilen nur die Anfangsworte.

Ein "Officium misse tempore pestilentia" in Schrift des 14. Jhts. steht auf fol.2v bis 3v. Alle Teile der Messe sind voll ausgeschrieben. Diese Messe wurde 1342 von Papst Clemens VI. angeordnet.

Nach dieser Messe steht auf fol.3v (in Schrift des 15.Jhts.) die Messe "de sca ursula et sodalibus eius", darunter in grosser Buchschrift die drei Orationen der Messe "contra paganos".

Fol.4r trägt in kleiner Schrift des 14.Jhts. die drei Orationen der Messe zur hl.Katharina und die drei Orationen zum Fest der hl.Elisabeth. Darunter in einer derben Schrift, deren erster Teil kaum mehr leserlich ist, drei Orationen einer Messe "pro abbate".

Am unteren Rande von fol.4v (auf der das Exultet beginnt) steht ein Alleluia-Vers und eine der karolingischen Orationes paschales (14.Jht.) und auf dem unteren Rande von 5r wieder in anderer Schrift des 14.Jhts. die Postcommunio der Acahtiusmesse.

Nach dem Ende des Exultet auf fol.5v stehen die drei Meßorationen zum hl.Servatius (14.Jht.), dann die Meßorationen "de omnibus sanctis", die sich auf fol.6r fortsetzen. In die gebräuchliche Oration eingefügt sind die Namen Servatius, Nikolaus, Katerina, Agnes, und klein über der Zeile nachgetragen Erasmus. Darunter stehen zweu neumierte Alleluia-Verse zum hl.Nikolaus und dann eine lange Sequenz zum hl.Nikolaus (Chev.10249), die auf fol.6v endet, anschließend das Evangelium der Nikolausmesse, das erst auf fol.7r endet und die drei Meßorationen dieser Messe. Es ist auffallend, daß die Nikolausmesse erst im 14.Jht. nachgetragen wurde, während der Kalender nicht nur das Hauptfest des Heiligen enthält, sondern auch eine Translatio. Am unteren Rande der gleichen Seite (7r) in kleiner Kursive Kollekte und Secreta der Erasmusmesse; die Postcommunio steht am unteren Rande der vorhergehenden Seite.

Die Seite 7r trägt keinen Nachtrag, sondern nur das Vollbild des hl.Gregorius. Auf fol.8r steht ein Alleluia-Vers mit Neumen mit einer kurzen Prosa zur "virga florens aron"(Chev.18265), darauf die Vesper des Karsamstag (14.Jht.). Am unteren Rande der Seite in derber Schrift des 15.Jhts. nochmals die Postcommunio

zur Achatiusmesse, die schon auf fol.5v steht. Auf der folgenden Seite 8v stehen oben die Orationen der Messe zum hl.Egidius, darunter in einer kleinen und dünnen Kursive des 13.Jhts. das "Officium de sacramento dominici corporis et sanguinis", die drei Orationen zur Gänze, von allen anderen Teilen nur der Anfang.

Dieser Meßtext ist deshalb von besonderer Bedeutung, weil er sich völlig vom Meßtext unterscheidet, der für Fronleichnam ganz allgemein in der ganzen Kirche in Geltung ist und der wohl, wie das ganze Festofficium auf den hl.Thomas v.Aquin zurückgeht. Das Fest wurde zuerst im Jahre 1246 in Lüttich gefeiert und 1264 von Papst Urban IV. auf die ganze Kirche ausgedehnt. Es setzte sich allerdings erst 1312 unter Papst Clemens V. allgemein durch, wurde aber in Österreich schon vor 1285 gefeiert, wie sich aus einem Brevier von St.Lambrecht ergibt. Auch in Klosterneuburg wurde das Fest schon 1288 gefeiert. Über die primitive Form des Fronleichnamsofficiums wurde schon Vieles publiziert. Es wurde versucht, das Officium zu finden, das vor Thomas v.Aquin in Gebrauch war, als das Fest erst nur in Lüttich und seit 1252 auch schon in Deutschland gefeiert wurde. Denn Thomas hat sein Officium vermutlich auf Geheiß des Papstes erst kurz vor 1264 zusammengestellt. Aber in allen erreichbaren Publikationen wird nur das Chorofficium besprochen, nicht aber das Meßofficium. Von den Gebeten im Millstätter Missale konnte ich nur die Kollekte auch in einem Fronleichnamsofficium finden, das etwa um 1300 in Salzburg für Seckau geschrieben wurde, und zwar als Oration bei der Komplet.

Einen weiteren Nachtrag bilden zwei kleinere Pergamentblätter, die später eingehftet wurden und im 19.Jht. die Folienzahl 18 und 19 erhielten, mitten im Graduale-Teil. Die Blätter enthalten in Schrift des 14.Jhts. die drei Meßgebete zum hl.Erasmus. Am unteren Rande der Seiten 59v und 60r ist die Marien-Votivmesse "Salve sancta parens" nachgetragen.

Ein größerer Raum für Nachträge blieb frei nach dem Sequentiar auf den Seiten 80v - 83r. In einer Schrift des 14.Jhts. sind auf diesen Seiten die folgenden je drei Meßgebete eingetragen: "De sca Gerdrude", "De sco Thoma mart.", "In natale sci Vitii et Modestiani", "De sco Oswaldo mart.", "In natale sce Chunegunde virg. et Regine", "De transfiguratione dni", für die letztere Messe die drei Orationen, Epistel und Evangelium mit dem ganzen Text, die kleineren Teile nur mit Anfangsworten. Das Fest, das

nur an einzelnen Orten schon seit dem 9. Jht. gefeiert wurde, wurde 1457 von Papst Callixt III. auf die ganze Kirche ausgedehnt. Später wurden am unteren Rande von fol. 83r die drei Meßgebete für die Vigil eines Apostelfestes eingetragen.

Auch die unteren Seitenränder des Kalenders wurden zu Nachträgen benützt. Auf den Rändern von fol. 83v - 84v steht eine Messe zu den 24 Ältesten (die 24 Seniores, die in der Apokalypse um den Thron Gottes herum sitzen). Die kleineren Teile der Messe und Epistel und Evangelium sind nur mit den Anfangsworten angeführt, außer den drei Orationen auch noch eine Sequenz (Chev. 7756). Der Text ist teilweise durchgestrichen. Ein Fest zu den 24 Ältesten im Kalender ist nicht vorhanden. Das Fest ist auch sonst wenig bekannt. Auf späteren Kalenderseiten stehen noch die Meßorationen "Pro seipso et omnibus sibi commissis" und "De omnibus sanctis tempore paschali". Auf der leeren Rückseite des Monats Dezember steht die Messe für Fronleichnam, wie sie seit 1264 für die ganze Kirche in Geltung war, auch mit der Sequenz "Lauda Sion", aber unvollständig. Am Rande von fol. 91v steht noch eine "Missa de domina nostra in paschali tempore". Ein zweitesmal steht die Messe zu den 24 Ältesten nach den Kurzangaben von Votivmessen, aber die Texte von Secret und Postcommunio sind anders.

Die Rückseite des letzten Blattes enthält oben 13 Zeilen mit etwa hundert Namen von Männern und Frauen, fast ausschließlich deutsche Namen. Die Schrift gehört verschiedenen Zeiten an, aber nur vor 1400. Es handelt sich bei diesen Namen wohl um eine Art von "Diptychon", ein Verzeichnis der Personen, für die das Meßopfer gefeiert wird. Zum Zeichen dafür wurden die Namen auf den Altar gelegt. Solche Namenseintragungen finden sich auch in anderen Missalien der Zeit, so in einem Missale, das um 1177 geschrieben wurde und dann im Gebrauch der Wallfahrtskirche St. Romedius stand.

Unter dem Namensverzeichnis steht ein Alleluia-Vers und eine Marien-Sequenz (Chev. 21849).

Der letzte Raum für Nachträge ist die Innenseite des Hinterdeckels. Auf dieser Seite steht, teilweise verwischt, das "Officium de sca Katharina", nach dem Alleluia-Vers eine Sequenz (Chev. 18580). Darunter in Kursive eine Evangelienperikope "Stabat iuxta crucem".

Lose eingelegt (ehemals angeklebt) zwischen dem letzten Blatt und dem Hinterdeckel ist ein Blatt Papier, ohne Wasserzeichen,

mit einer Schrift des 15. Jhts, Es sind zwei Lesungen, die am ehesten in eine "Missa pro episcopo" passen. Dann die Bemerkung "Require de officio pro rege" und eine Lesung und der Beginn eines Evangeliums einer Messe "pro rege".

Dr. Franz Unterkircher.

Die Kärntner Entstehung des Millstätter Sakramentars.

Der Kodex 6/35¹ des Kärntner Landesarchivs, ein Sakramentar aus dem ehemaligen Benediktinerstift Millstatt, wurde seit Swarzenski² und Eisler³ aus dem Anfang dieses Jahrhunderts bis in die jüngste Vergangenheit⁴ stets mit Salzburg in Verbindung gebracht. Begründet wurde diese Einordnung durch die stilistische Verwandtschaft des Gregorbildes (Abb. 1) und der Tierkreisbilder (Bl. 83v - 89r; Abb. 4 und 5) mit den Deckfarbenminiaturen und den Zeichnungen des Antiphonars von St. Peter in Salzburg (Wien, ÖNB, Ser. n., Cod. 2700)⁵. Auch der liturgische Kalender (Bl. 83v-89r)⁶, der das Translationsfest des hl. Rupertus zum 24. September (Bl. 87v) enthält, schien diese Herkunftsbestimmung zu bestätigen. Die Schrift des Sakramentars und die Initialornamentik wurden bisher allerdings noch nicht untersucht. Sie konnten deshalb auch nicht in die Frage der Lokalisierung einbezogen werden. Erst neuere Forschungen am zeitgenössischen Salzburger Skriptorium ließen gerade von dieser Seite aus Bedenken an der Richtigkeit der traditionellen Zuweisung⁷ entstehen.

Es ist daher notwendig, über eine erneute Interpretation des liturgischen Kalenders und durch die Untersuchung der Schrift und der gesamten künstlerischen Ausstattung eine exaktere Lokalisierung der vorliegenden Handschrift zu versuchen.

1. Der liturgische Kalender.

Der oben erwähnte Salzburg-Bezug des Kalenders (Bl. 83v-89r) ergibt sich eindeutig aus der zweimaligen Nennung des hl. Rupertus, des Salzburger Bistumspatrons, zum 27. März (Bl. 84v) und 24. September (Bl. 87v; Translationsfest) und der Erwähnung der hl. Erintrudis zum 30. Juni (Bl. 86r). Daß diese Vermerke nicht nur als Hinweis einer Integration in den Salzburger Diözesanverband verstanden, sondern als tatsächliche Herkunftsbestimmung aus Salzburg aufgefaßt wurden, ergab die Beobachtung, daß regionale Vermerke nur als Nachträge dem ursprünglichen Kalender eingefügt waren. So konnte man feststellen, daß die Nekrologeinträge von Millstätter Nonnen⁸ geringfügig später und die Weihedaten der zur Herrschaft von Millstatt zählenden Kirchen⁹ überhaupt erst im dreizehnten Jahrhundert nachgetragen wurden. Derselbe Eindruck wurde sogar noch unterstützt durch die Ansicht Eislers, daß die Erwähnung des in Millstatt verehrten Herzogs Domitian zum 5. Februar (Abb. 4) nicht der ursprünglichen Kalenderfassung angehöre, sondern erst ein halbes Jahrhundert später eingefügt worden sei¹⁰.

Die Erwähnung der Translatio Benedicti zum 11. Juli (Bl. 86v) kann zwar auch nicht die eben geschilderte Auffassung entkräften, ermöglicht aber insofern eine genauere Eingrenzung, als sie auf eine Benediktinische¹¹ Provenienz des Kalenders und der gesamten¹² Handschrift schließen läßt. Man kann also annehmen, daß das zu bestimmende Missale

in einem Benediktinerstift des Salzburger Erzbistums geschrieben wurde oder wenigstens für ein solches bestimmt war.

Will man darüber hinaus noch eine genauere Zuordnung erreichen, ist zunächst ein Vergleich mit Kalendarien zeitgenössischer Salzburger Handschriften erforderlich, wie etwa dem des Antiphonars von St. Peter¹³ (Wien, ÖNB, Ser.n., Cod. 2700) und dem des Totenbuchs des Salzburger Domstiftes¹⁴ (St. Peter, Cod. a IX 7). Dabei werden schon nach einer kurzen Gegenüberstellung wesentliche Unterschiede sichtbar, die im folgenden kurz zusammengestellt seien: So fehlen in den Salzburger Kalendarien die Nennung des Cluniacenser-Heiligen Odilo¹⁵ zum 1. Jänner (Bl. 83v), der Eintrag des hl. Phoca¹⁶ zum 14. Juli (Bl. 86v) oder die Erwähnung des sonst nur in Freising verehrten Abtes Nonnosus zum 2. September (Bl. 87v). Keine Entsprechung haben in Salzburg auch die Festvermerke alttestamentlicher Heiliger, wie der des Propheten Daniel zum 21. Juli (Bl. 86v), der des letzten Richters Samuel zum 20. August (Bl. 87r) oder der etwas jüngere Nachtrag des Festes des Propheten Jeremias zum 1. Mai (Bl. 85v). Abweichend gegenüber Salzburg ist aber auch die Bewertung verschiedener Feste. So werden nur im Kalender des Millstätter Sakramentars das Fest des hl. Blasius (3.2), des hl. Marcus (25.4.; Patron von Venedig), des hl. Apollinaris (23.7.; Bischof von Ravenna), des hl. Ägidius (1.9.) oder des hl. Lambert (17.9.; Patron von St. Lambrecht) als Feiertage (Rot-schreibung) eingetragen.

Auf der anderen Seite werden im Millstätter Sakramentar die für Salzburg so bedeutenden Feste des hl. Amandus¹⁷ zum 6. Februar (Abb. 4) und die Translatio sancti Martini¹⁸ zum 4. Juli (vgl. Bl. 86v) nicht genannt.

Obwohl im einzelnen noch keine Beurteilung der angeführten Besonderheiten im Kalender des Millstätter Sakramentars gegeben wird, zeigt schon deren Aufzählung, daß Salzburg als Entstehungsort des Millstätter Sakramentars wohl auszuschließen ist.

Die Interpretation der oben angeführten Besonderheiten im Kalender des Millstätter Sakramentars erfordert allerdings eine Einbeziehung weiterer Kalendarien aus dem Benediktinischen Bereich. Dazu bieten sich vor allem die Kalendarien zeitgenössischer Handschriften der Benediktinerstifte Admont¹⁹, St. Lambrecht²⁰ und St. Paul²¹ an. Als Parallele dient schließlich auch noch der Kalender eines jüngeren Millstätter Sakramentars²² (Klagenfurt, Landesarchiv, Cod. 6/34) aus dem 14. Jahrhundert. Wenn auch im zuletzt genannten Fall ein Vergleich nur mit Einschränkungen möglich ist, stellt sich doch die Frage, inwieweit Zusammenhänge mit der älteren Vorlage bestehen oder nicht.

Wenn wir den Vergleich mit der Festfolge des Monats Jänner ansetzen, fällt gegenüber den Salzburger Kalendarien die Nennung des Cluniacenser Abtes Odilo (Bl. 83v) auf, ein Eintrag, der sich auch im zeitgenössischen Admonter²³ und St. Pauler²⁴ Kalender befindet. Die Angabe Odilos, die im Benediktionalteil des Sakramentars noch ergänzt wird durch die Nennung von Majolus²⁵ (Bl. 279v), einem weiteren

Reformabt von Cluny, und durch die Erwähnung des hl. Aurelius²⁶, des Patrons des Reformklosters Hirsau (Bl. 279v), vervollkommnet den oben schon ausgesprochenen Hinweis einer Benediktinischen Provenienz. Berücksichtigt man in Verbindung damit auch noch die Erwähnung des hl. Aurelius im Festregister des Sakramentars (Bl. 293r), so wird klar, daß das vorliegende Sakramentar für ein Benediktinerkloster bestimmt war, das dem Hirsauer²⁷ Reformverband angehörte. Analoge Einträge befinden sich auch noch in den zeitgenössischen Ritualien von St. Peter²⁸ in Salzburg (= St. Peter, Cod. a VIII 1, Bl. 35r und 97r) oder von Millstatt²⁹ (= Klagenfurt, Landesarchiv, Cod. 6/4, 92v und 93r).

Auch die nächsten Einträge, nämlich die Kennzeichnung (Rotschreibung) der Feste des hl. Blasius (3.2.; Bl. 84r) und des hl. Lambert (17.9.; Bl. 87v) als Festtage, bezieht sich auf den Benediktinischen Kreis, da der hl. Blasius der Patron des Benediktinerstiftes Admont und der hl. Lambert der Patron von St. Lambrecht in der Steiermark ist. Daß die Hervorhebung dieser Heiligenfeste aber nicht als Hinweis einer Herkunftsbestimmung aus den genannten Stiften auszulegen ist, läßt sich aus der unterschiedlichen Erwähnung dieser Feste in den entsprechenden Kalendarien erkennen. So wird das Blasiuspatronat von Admont durch eine angehängte Oktavfeier³⁰ gekennzeichnet und das Lambertuspatrozinium zugleich durch Oktav³¹ (24.9.) und Translation³² (21.6.) vermerkt. Die Kennzeichnung der Feste des hl. Blasius und des hl. Lambertus dürfte also nur die besondere Verbundenheit oder Verbrüderung mit den genannten

Stiften zum Ausdruck bringen. Die Einführung des Festes des hl. Lambert als Feiertag könnte sich aber auch unmittelbar auf Millstatt selbst beziehen, da der hl. Lambert, der Patron von Seeon³³ und von St. Lambrecht, zugleich einer der Hauspatrone³⁴ der Aribonen, des Gründergeschlechtes von Millstatt, war. Außerdem besaß die Kirche von Lengholz³⁵, die in der Grundherrschaft von Millstatt lag, ebenfalls ein Lambertus-Patrozinium.

Wenngleich der Sinn der Betonung der Feste des hl. Blasius und des hl. Lambert im einzelnen noch nicht begründet werden kann, ist an ihrer Beziehung zu Millstatt nicht zu zweifeln. Dies zeigt sich vor allem an der Beobachtung, daß sie auch noch im jüngeren Millstätter Missale (Klagenfurt, Landesarchiv, Cod. 6/34, Bl. 3r und 10r) in gleicher Weise ausgezeichnet sind.

Neben der engen Verbindung zu Klöstern des Hirsauer Reformkreises weist der Kalender des Millstätter Sakramentars auch starke Beziehungen zu Friaul und Aquileia auf. Dieser Zusammenhang wird vor allem an der Rotschreibung (Kennzeichnung als Feiertag) der Feste des hl. Marcus³⁶ (25.4.), des Patrons von Venedig, oder des hl. Apollinaris von Ravenna (23.7.) sichtbar. In die gleiche Richtung deuten aber auch die Festeinträge des hl. Phoca³⁷ (14.7.) und der "alttestamentlichen Heiligen" Jeremias (1.5.), Daniel (21.7.) und Samuel (20.8.). Die zuletzt genannten Feste erinnern darüber hinaus auch noch an einen besonderen Einfluß der byzantinischen³⁸ Kirche. Die Erwähnung des Propheten Daniel, des Patrons der Pferde

und Bergwerke, stellt außerdem eine spezielle Verbindung mit Kärnten her, wo er besondere Verehrung genoß³⁹. Der Eintrag des Festes des hl. Phoca (14.7.) ermöglicht auch noch einen Hinweis auf Millstatt selbst, da Millstatt in San Foca⁴⁰ in Friaul, das den Namen vom genannten Heiligen erhielt, Besitzungen hatte.

Erinnert werden muß auf dem Hintergrund dieser Beziehungen auch an den geringfügig jüngeren Nachtrag der Patrone von Aquileia, Hermagor und Fortunatus⁴¹ (12.7.). Wie dieser Nachtrag zu verstehen ist, läßt sich dem um 1166 geschriebenen (Bl. 8v) Pergament-Kodex 38⁴² der UB Klagenfurt entnehmen. Dort werden nämlich Hermagor und Fortunatus (Bl. 4v) neben anderen Aquileia-Heiligen⁴³ noch in der ursprünglichen Kalenderfassung genannt. Auch fehlt dort die Erwähnung der Translatio Ruperti (Bl. 5v) zum 24. September. Die Verbindung Millstatts mit Aquileia kommt also viel deutlicher zum Ausdruck als im jüngeren Sakramentar. Daß eine solche Darstellung im Raum von Kärnten und Steiermark nicht ungebräuchlich war, beweist das Totenbuch⁴⁴ (= Graz, UB, Cod. 325) von St. Lambrecht, in dem die Nennung von Hermagor und Fortunatus auch in der gleichen Form erfolgte (Bl. 128v). Analog ist dort aber auch das Fehlen der Translatio Ruperti (Bl. 130r). Die Reduzierung des ursprünglichen Eintrags auf einen Nachtrag und die gleichzeitige Einführung der Translatio Ruperti ist wohl auf die Vorlage des Sakramentars, aber auch an die stärkere Bindung Millstatts an Salzburg durch den aus Admont stammenden Abt Heinrich II.⁴⁵ (1166-1177) zurückzu-

führen. Während oder kurz nach dessen Herrschaft⁴⁶ dürfte nämlich das vorliegende Sakramentar entstanden sein. Daß Hermagor und Fortunatus im Gegensatz zu Salzburg damals in Kärnten schon tatsächlich verehrt wurden, zeigt das Verzeichnis ihres Offiziums im Text des Sakramentars (Bl. 165r).

Ähnlich interessant und überraschend wie die eben behandelten Festvermerke, die die enge Verbindung Millstatts mit Friaul und Aquileia zum Ausdruck bringen, ist auch die Nennung des hl. Abtes Nonnosus^{46a} zum 2. September (Bl. 87v). Ungewöhnlich ist dieser Eintrag zunächst vor allem deshalb, weil Nonnosus nirgends in den genannten Kalendarien aufscheint, wohl aber in vergleichbaren Freisinger Handschriften, wie im Clm 11013^{46b} aus der Bayerischen Staatsbibliothek in München. Die Verbindung dieses Heiligen mit Freising wird auch dadurch dokumentiert, daß der Bericht seiner Vita und der seiner Wunder von dort seinen Ausgang nahm⁴⁷. Berücksichtigt man jedoch, daß Millstatt einst zum Herrschaftsgebiet der Grafen von Lurn⁴⁸ gehörte, in dem auch das Freisinger Hochstift⁴⁹ seit dem 9. Jahrhundert Besitzungen hatte, wird der Nonnosusvermerk schon verständlicher. Verdeutlicht wird dieser Zusammenhang auch noch durch die Tatsache, daß das zur Grundherrschaft von Millstatt zählende Gebiet um Lengholz⁵⁰ (im Drautal) im Umfeld der Oberkärntner Freisinger Besitzungen von St. Peter im Holz⁵¹ und Lendorf^{51a} liegt. Eine analoge Verbindung ergibt sich auch im Zusammenhang mit der Moosburg⁵², dem Sitz der Grafen von Görz, den Vögten⁵³

von Millstatt, da auch diese im Einflußbereich des Freisinger Hochstiftes gelegen sein soll. Auf dem Hintergrund dieser Erkenntnisse fällt auch ein neues Licht auf die von Klebel⁵⁴ angenommenen und von Egger⁵⁵ wieder abgelehnten "Nonosius"^{55a}-Patronate im oben schon erwähnten St. Peter im Holz und in Berg im Drautal. Der Nonnosus im Kalender des Millstätter Sakramentars und der "Nonosius" in St. Peter im Holz und in Berg dürfte nämlich derselbe Heilige sein. Bemerkenswert ist in dieser Hinsicht auch, daß gerade das Chorherrenstift Maria Wörth, eine Gründung des Freisinger Hochstiftes, im Jahre 1528 in die Herrschaft von Millstatt inkorporiert wurde⁵⁶.

Daß der Nonnosus-Eintrag im Kalender des zu lokalisierenden Sakramentars tatsächlich als Anhaltspunkt einer Millstätter Entstehung aufgefaßt werden kann, zeigt auch das jüngere Millstätter Missale, da er auch dort noch genannt wird (Kärnten, Landesarchiv, Cod. 6/34, Bl. 10r). Erwähnt wird der hl. Nonnosus schließlich auch noch im oben schon zitierten Pergamentkodex 38 aus der UB Klagenfurt (Bl. 133v).

Nachdem nun einigermaßen deutlich geworden ist, daß der Kalender des Millstätter Sakramentars tatsächlich für Millstatt geschrieben wurde und die zeitgenössische, für Millstatt gültige Festordnung enthält, können wir uns noch einmal mit dem eingangs erwähnten Domitian-Eintrag zum 5. Februar (Abb. 4) beschäftigen. Die Auseinandersetzung mit diesem Eintrag an dieser Stelle ist vor allem deshalb wichtig, da erst jetzt sichtbar wird, daß er nicht ein

Anhängsel an ein außerregionales Kalendar ist, sondern als homogene Einfügung in den zeitgenössischen Millstätter Festkalender zu verstehen ist. Auch in paläographischer Hinsicht wird diese Erkenntnis insofern bestätigt, als weder die verwendete Tinte, noch der Duktus (vgl. Abb. 4) auf einen Nachtrag schließen lassen. Der Domitian-Eintrag gehört zur ursprünglichen Kalenderfassung. Erwähnenswert ist darüber hinaus aber auch die Beobachtung, daß der Domitian-Vermerk im Kalendar des Millstätter Sakramentars nur als Hinweis einer zeitgenössischen, regionalen Verehrung aufzufassen ist. Die Verbindung mit einer karolingischen Gründung Millstatts erfolgt erst später im Millstätter Totenbuch⁵⁷ (vgl. Klagenfurt, Landesarchiv, Cod. 6/36, Bl. 136v).

Daß diese Einordnung des Kalenders nicht isoliert betrachtet werden darf, sondern maßgebend ist für die Herkunftsbestimmung der gesamten Handschrift, ergibt sich aus der Einheit der Schrift und den stilistischen Zusammenhängen zwischen den Tierkreisbildern (Bl. 83v-89r) und den Tierzeichnungen innerhalb der Rankeninitialen. So kann man beobachten, daß der Schreiber des Kalenders auch im Gradualteil (Bl. 9r ff.) nachweisbar ist und die Zeichnung eines Hundes auf Bl. 12v und 258v denselben naturalistischen Stil verrät wie die Zeichnungen der Tierkreisbilder (vgl. Abb. 4 und 5).

2. Die Schrift.

Im Gegensatz zum Kalender und der künstlerischen Ausstattung wurde die Schrift des vorliegenden Sakramentars noch nicht untersucht. Wenngleich die Ursachen für dieses Versäumnis im einzelnen nicht bekannt sind, dürfte doch die Zerstreung⁵⁸ der Millstätter Handschriftenbestände und das Fehlen von Arbeiten zu vergleichbaren, zeitgenössischen Skriptorien^{58a} eine Beschäftigung mit diesem Thema erschwert haben. Dazu kommt noch der Umstand, daß bei der Einordnung illuminierten Handschriften die Schrift im allgemeinen kaum Beachtung fand.

Wenn hier trotz dieser ungünstigen Ausgangslage auch in dieser Hinsicht Überlegungen gemacht werden, so vor allem deshalb, weil schon eine kurze Beobachtung des dem Sakramentar zugrunde liegenden Skriptoriums (vgl. Abb. 2-5) den Eindruck erweckt, daß hier eine Schriftform vorliegt, die sich nicht ohne weiteres mit dem Schriftcharakter anderer zeitgenössischer Schreibschulen verbinden läßt. Im Gegensatz zum monumentaleren, klareren aber auch flüssigeren Schriftwesen der Schreibschulen von St. Peter⁵⁹ in Salzburg oder von Admont⁶⁰ in der Steiermark erscheint diese nämlich als urtümlicher und bodenständiger. Maßgebend für diese Beurteilung ist der niedrige, breit auseinandergezogene Duktus und die eckige, unruhige Form der Buchstaben. Hervorgehoben seien in diesem Zusammenhang vor allem das g⁶¹ und s⁶². Bemerkenswert sind aber auch die bewegten, ungeraden, zum Teil schräg angesetzten und gespaltenen Schäfte⁶³.

Eng damit verwandt ist auch der Schriftcharakter der Nachträge, wenn diese auch zeitbedingt (Ende 12. Jh.) schon manche manieristische Merkmale besitzen, wie die schrägen, zugespitzten Ansätze beim f, r oder s zeigen. Zu nennen sind in dieser Hinsicht etwa die astronomischen Überschriften⁶⁴ der Kalendertabellen (Bl. 83v-89r; vgl. Abb. 4 und 5), die Offiziumsnachträge⁶⁵ von Bl. 80v-82r oder die nekrologischen Vormerke⁶⁶ (Bl. 84v und 85r) und Festnachträge⁶⁷ (vgl. Bl. 85v und 86v) im Kalender. Die zuletzt genannten Zusätze im Kalender weisen überdies auffallende stilistische Parallelen⁶⁸ zu den um 1190 erfolgten Einträgen des Millstätter Totenbuchs (Klagenfurt, Landesarchiv, Cod. 6/36) auf.

Ähnliche Merkmale wie im Sakramentar und im Totenbuch lassen sich auch in vielen anderen, zeigenössischen Handschriften feststellen, die einen Besitzvermerk⁶⁹ der Millstätter Bibliothek tragen. Erwähnt seien davon vor allem die Kodizes 6/4⁷⁰ (Rituale; ca 2. Viertel 12. Jh.) und 6/16⁷¹ (Lektionar; 1. Hälfte 12. Jh.) aus dem Kärntner Landesarchiv, die Pergamenthandschriften 23⁷² (Vita der hl. Gertrudis u.a.; Ende 12. und 13. Jh.), 38⁷³ (Psalterium, um 1166; vgl. Abb. 14) und 42⁷⁴ (Isidor von Sevilla; Mitte bis 3. Viertel 12. Jh.) aus der UB Klagenfurt oder die Kodizes 720⁷⁵ (Honorius von Autun; 2. Viertel 12. Jh.), 759⁷⁶ (Isidor von Sevilla; 2. Viertel bis Mitte 12. Jh.) und 788⁷⁷ (Isidor von Sevilla; Mitte 12. Jh.) aus der UB Graz. Auf die Einordnung der zeitgenössischen Fragmente⁷⁸ sei hier noch verzichtet, da ihre tatsächliche Herkunft

noch zu wenig untersucht werden konnte. Wie immer man auch diese Frage im einzelnen lösen wird, jedenfalls ist aus dem oben Gesagten schon deutlich geworden, daß viele der zeitgenössischen Handschriften, die durch einen Besitzvermerk der Millstätter Bibliothek gekennzeichnet sind, in Millstatt selbst geschrieben wurden. Auch das vorliegende Sakramentar dürfte aus der Millstätter Schreibschule stammen.

Auszuscheiden aus dem Millstätter Skriptorium ist die Hs. 805⁷⁹ (Evangeliar, Ende 11. Jh.) aus der UB Graz und die Abschrift des Martyrologiums des Usuardus und der Regula Benedicti im Kodex 6/36⁸⁰ des Kärntner Landesarchivs (Mitte oder 3. Viertel 12. Jh.), die in St. Peter⁸¹ in Salzburg entstanden. Der zuletzt genannte Kodex ist auch noch insofern interessant, als die Rubrizierung⁸² erst in Millstatt erfolgte. Er ist also ein Beispiel der Zusammenarbeit der noch jungen Schreibschule von Millstatt und der schon erfahreneren Schule von St. Peter in Salzburg. Admont ist hingegen der Entstehungsort des berühmten "Millstätter Psalters"⁸³ (Wien, ÖNB, Cod. 2682) und des Cod. 6/7⁸⁴ des Kärntner Landesarchivs (Benediktinisches Brevier; schon 1. Hälfte 13. Jh.). Nach den oben erläuterten Zusammenhängen zwischen Maria Wörth⁸⁵ und Millstatt ist außerdem anzunehmen, daß auch von dieser Seite Handschriften nach Millstatt gelangten. Inwieweit sich die Pergamentkodizes 3⁸⁶ und 19⁸⁷ (zum Teil Augustinustexte) aus der UB Klagenfurt hier einordnen lassen, kann zur Zeit noch nicht beurteilt werden. In Verbindung

mit Maria Wörth bringen könnte man auch noch den allerdings schon jüngeren (14. Jh.) Pergamentkodex 40⁸⁸ aus der UB Klagenfurt, in dessen Kalender der 16. Juni, das Fest der Heiligen Primus und Felicianus (Bl. 4v; Patrone von Maria Wörth), als Feiertag eingetragen und zum 11. Oktober das Fest der Translatio Augustini (Bl. 6v; Hinweis auf ein Augustiner-Chorherrenstift) vermerkt ist.

Verwandt mit dem Charakter des Millstätter Skriptoriums ist in gewissem Sinne hingegen die Schrift der "Wiener Genesis"⁸⁹ (Wien, ÖNB, Cod. 2721), die eine ähnlich urtümliche, eckige Form⁹⁰ aufweist wie die zeitgenössischen Millstätter Handschriften. Ähnlich unruhig sind außerdem auch die Schäfte⁹¹ der Buchstaben. Eine Entstehung in Kärnten ist deshalb wohl wahrscheinlich. Die Darstellung des hl. Augustinus im Stifterbild (Bl. 4v)^{91a} der Handschrift könnte Hinweis einer Herkunft aus Gurk sein. Jedenfalls dürfte auch in diesem Fall wie beim Millstätter Sakramentar eine Lokalisierung nach Salzburg auszuschließen sein.

Auszuklammern ist aus dieser Betrachtung, die sich zum überwiegenden Teil noch auf das romanische Schrifttum des 12. Jahrhunderts bezieht, die Genesis- und Physiologushandschrift (Klagenfurt, Landesarchiv, Cod. 6/19)⁹². Diese gesonderte Behandlung ist vor allem deshalb notwendig, weil die Schrift der Genesis nicht mehr der romanischen, sondern schon der frühgotischen Stilepoche zuzuordnen ist. Es ist also eine Entstehung in der ersten Hälfte des 13.

Jahrhunderts anzunehmen. Eine solche Datierung ergibt sich vor allem aus den starken Brechungen der Buchstaben (vgl. Abb. 16) und den intensiven manieristischen Ausformungen⁹³ (Häkchen, Verdickungen, übertriebene Punktierungen in und an den Buchstabenkörpern) der einzelnen Satzmajuskeln und Initialen. Auch vergleichbare Schriftzeugnisse, die ähnliche Manierismen aufweisen (vgl. z.B. St. Peter, Codd. a I 26, a VII 29 oder a VIII 31), gehören dem genannten Zeitraum⁹⁴ an. Parallelen aus Millstätter Handschriften ergeben sich vor allem zu Nachträgen im Missale (Bl. 4v-6r)⁹⁵ und im Totenbuch (Klagenfurt, Landesarchiv, Cod. 6/36, Bl. 137r)⁹⁶. Auch für die Frage der Lokalisierung ist die genannte Datierung von Bedeutung, da zum Vergleich andere Textzeugen beigezogen werden müssen als bisher. Obwohl diese Thematik nicht behandelt werden kann, ist auch hier wie beim Missale an eine Kärntner Entstehung zu denken. Anhaltspunkte für eine solche Einordnung ergeben sich vor allem aus den Eigenheiten der oben angesprochenen manieristischen⁹⁷ Erscheinungen der Satzmajuskeln und Initialen und dem urtümlichen⁹⁸ Gesamtcharakter der Schrift. Unterstützt könnte eine solche Lokalisierung auch noch durch den naiv-flüchtigen Stil^{98a} der Illustrationen werden.

3. Die künstlerische Ausstattung

Die Miniatur Gregors des Großen⁹⁹ (Bl. 7v; Abb. 1) und die Zeichnungen der Sternkreisbilder¹⁰⁰ (Bl. 83v-89r; vgl. Abb. 4 und 5) bildeten in der Forschung bisher immer einen entscheidenden Anhaltspunkt für eine Lokalisierung des vorliegenden Sakramentars nach Salzburg. Maßgebend für eine solche Einordnung waren stilistische Zusammenhänge¹⁰¹ mit den Deckfarbenbildern und den Federzeichnungen des Antiphonars von St. Peter (Wien, ÖNB, Cod. Ser.n., 2700). Diese Feststellung ist richtig, da sowohl in der Rahmenverzierung¹⁰², im Gewandstil¹⁰³ oder auch in der Zeichnung des Faldistoriums¹⁰⁴ Parallelen zu den Miniaturen des genannten Antiphonars erkennbar sind. Andererseits weist das Gesicht (runde Form, strengere Gesichtszüge, naturalistischerer Ausdruck) deutliche Unterschiede^{104a} zur Salzburger Vorlage auf. Abweichungen lassen sich aber auch an der Darstellung der zweispitzigen Mitra erkennen, da diese in Salzburg nur bei den fortschrittlicheren Federzeichnungen¹⁰⁵, nicht aber bei den byzantinistisch geprägten Deckfarbenbildern¹⁰⁶ anzutreffen ist. Auch die hochentwickelten, naturnah gezeichneten Tierdarstellungen¹⁰⁷ (vgl. Abb. 5), die ein neu erwachtes Interesse an den physiologischen Gesetzmäßigkeiten der Natur voraussetzen, haben mit den analogen Zeichnungen in anderen Handschriften der Salzburger Schule nur wenige Gemeinsamkeiten. Dort wird vielmehr stilisierten¹⁰⁸ Darstellungen der Vorzug gegeben. Der individuelle Charakter der Dinge interessiert

noch nicht. Hervorzuheben sind schließlich auch noch die Besonderheiten innerhalb der Farbskala, wie das Erbsgrün und Hellblau in den Bildhintergründen und das Gelb im Nimbus des Gregorbildes und den äußeren Ringen der Tierkreisdarstellungen. Das zuletzt genannte Gelb¹⁰⁹ bietet darüber hinaus auch noch insofern einen Lokalisierungshinweis, als es vorwiegend in zeitgenössischen Handschriften des Kärntner und Steiermärkischen Raumes Verwendung findet.

Am deutlichsten gegenüber Salzburg sind jedoch die Unterschiede in der Ornamentik der roten Federzeichnungsinitialen (Abb. 2 und 3), die schlanke Spiralranken, plastisch entfaltete und reich schraffierte Endblätter aufweisen, aber im Gegensatz zum zeitgenössischen Salzburger¹¹⁰ Typus (Abb. 7 und 8) keine Blüten besitzen. Eine Besonderheit stellen aber auch die abgetreppten¹¹¹ Rahmungen der Initialen (Abb. 2 und 3) dar, die in den zeitgenössischen Salzburger und Admonter Handschriften vollständig fehlen. Unterschiedlich sind schließlich auch noch die gelben, schmutzig-grünen oder purpurnen Untergrundfarben¹¹². In dieser Hinsicht dürften allerdings Zusammenhänge mit der zeitgenössischen Admonter¹¹³ Malschule bestehen. Auch die Achterschlingen¹¹⁴ (Abb. 3) an den Buchstabenkörpern und die eingekerbten Zierlinien¹¹⁵ innerhalb der einfacheren Initialen (Abb. 3) weisen Parallelen mit der genannten Werkstatt (Abb. 9 und 12) auf. Trotz dieser Gemeinsamkeiten sind die Unterschiede zum Admonter Typus nicht zu übersehen, wie die knorpelige Form¹¹⁶ (Abb. 10) der Rankenblätter zeigt. Auch die in Admont beliebte histo-

risierte¹¹⁷ (vgl. Abb. 9 und 12) Initiale fehlt in Millstatt fast vollständig.

Keine Zusammenhänge lassen sich hingegen mit dem zeitgenössischen Initialtypus der Werkstatt des Benediktinerstiftes St. Lambrecht in der Steiermark feststellen, der äußerst schlanke Ranken und lilienförmige¹¹⁸ (Abb. 13) Blüten oder dicht gezahnte Blattformen¹¹⁹ besitzt.

Die Auseinandersetzung mit der unterschiedlichen Initialornamentik benachbarter Malzentren zeigt also, daß der Typus des Millstätter Sakramentars als eigenständige Form betrachtet werden muß. Auch ein kurzer Blick auf Initialformen¹²⁰ älterer Millstätter Handschriften vermag diese Beobachtung zu bestätigen, wenngleich dort gewisse stilistische Verbindungen mit der zeitgenössischen Salzburger¹²¹ Ornamentik gegeben sind. Der lineare Zeichenstil (Abb. 14) im Pergamentkodex 38 aus der UB Klagenfurt läßt sich hingegen am ehesten mit dem nüchternen Vokabular süddeutscher Reformklöster vergleichen. Initialen dieser Stilrichtung sind auch in zeitgenössischen Göttweiger¹²² und St. Blasianer¹²³ Handschriften aus St. Paul im Lavanttal nachzuweisen. Verwandt damit sind aber auch die Zeichnungen der Codd. a VIII 1 (Rituale; Mitte 12. Jh.)¹²⁴, a X 24 (Gregorius Magnus: Moralia; Mitte 12. Jh.)¹²⁵ und a XI 4 (Werke des hl. Augustinus; 3. Viertel 12. Jh.) von St. Peter in Salzburg.

Zusammenfassend kann man also festhalten, daß neben dem Kalender und der Schrift auch die künstlerische Ausstattung des Millstätter Sakramentars eine Lokalisierung

nach Salzburg oder Admont ausschließt und eine tatsächliche Entstehung in Millstatt wahrscheinlich macht. Maßgebend für diese Beurteilung ist vor allem die unterschiedliche Auffassung in der Darstellung der Tierkreisbilder und in der Ausbildung einer eigenständigen Initialornamentik.

Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang gesondert noch der naturalistische Stil der Tierzeichnungen, da dieser ein erhöhtes Interesse an physiologische Gesetzmäßigkeiten und die Berücksichtigung individueller Merkmale zur Voraussetzung hat. Bedenkt man dazu noch, daß diese neue Naturbetrachtung im Umfeld eines byzantinistisch und platonisch¹²⁶ geprägten Weltbildes vor sich geht, wird man erst das eigentliche Ausmaß der Bewußtseinsänderung ermessen können, die zu dieser realistischen Auffassung geführt hat. In Verbindung damit wird aber auch die Reduzierung des strengen Byzantinismus¹²⁷ in der Darstellung des Gregorbildes (Abb. 1) erklärbar. Daß die naturalistische Tierdarstellung darüber hinaus auch als positiver Hinweis einer Kärntner Provenienz des vorliegenden Sakramentars verstanden werden darf, zeigt der Umstand, daß die einzige, verwandte (Abb. 6) Darstellung aus einer zeitgenössischen Handschrift des Benediktinerstiftes St. Paul¹²⁸ im Lavanttal stammt.

4. Die Datierung.

Der Zeitpunkt der Entstehung des Millstätter Sakramentars wurde im allgemeinen aus dem stilistischen Zusammenhang¹²⁹ des Gregorbildes (Bl. 7v) mit analogen Darstellungen des Antiphonars von St. Peter gefolgert. Eine Festsetzung der Entstehung innerhalb des Zeitraums von 1160 - 1180 lag daher nahe¹³⁰. Bedenkt man jedoch, daß das Gregorbild gegenüber dem Stil des Antiphonars eine Weiterentwicklung¹³¹ darstellt und sowohl der Kalender¹³² als auch die Initialornamentik¹³³ Admonter Einflüsse aufweisen, scheint eine Entstehung während oder kurz nach der Regierungszeit des aus Admont stammenden Abtes Heinrich II. (1166 - 1177)¹³⁴ als angemessen. Die Entstehungszeit läßt sich also auf die siebziger oder den Beginn der achtziger Jahre des 12. Jh.s begrenzen. Bei der Festlegung der oberen Entstehungsgrenze muß auch noch die Tatsache berücksichtigt werden, daß der Eintrag des hl. Thomas von Canterbury, dem um 1178^{134a} in Salzburg eine Kirche geweiht wurde, im Kalender des Sakramentars noch fehlt (Bl. 89r).

Zusammenfassung

1. Das sogenannte Millstätter Sakramentar ist in Millstatt selbst und nicht in Salzburg in den siebziger oder am Beginn der achtziger Jahre des 12. Jahrhunderts geschrieben worden. Diese Herkunftsbestimmung ergibt sich sowohl aus der Interpretation des liturgischen Kalenders als auch aus der Untersuchung der Schrift und der künstlerischen Ausstattung.
2. Der Kalender enthält die für Millstatt gültige Festordnung der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts. Er gibt außerdem Aufschluß über die intensiven Verbindungen zwischen Millstatt und Friaul/Aquileia auf der einen Seite und den Oberkärntner Enklaven des Freisinger Hochstiftes auf der anderen Seite. Grundgelegt wurden diese Beziehungen schon bei der Gründung Millstatts, da die Grundherrschaft von Millstatt auch im Bereich der genannten Herrschaftsgebiete Besitzungen hatte. Der Eintrag des in Millstatt verehrten Herzogs Domitian ist echt. Er ist zur ursprünglichen Kalenderfassung zu rechnen.
3. Die Schrift zeigt deutliche Unterschiede zum monumentalen Stil der Schreibschulen von St. Peter in Salzburg oder Admont in der Steiermark. Aus der Untersuchung des Skriptoriums der zeitgenössischen Handschriften, die einen Millstätter Besitzvermerk aufweisen, geht hervor, daß

Millstatt schon im 12. Jahrhundert eine eigene Schreibschule besaß. Auch das Sakramentar dürfte im Rahmen dieser Schule entstanden sein. Verwandt mit der Millstätter Schriftform ist im gewissen Sinn auch die Schrift der Wiener Genesis (= Wien, ÖNB, Cod. 2721). Auch in diesem Fall ist eine Entstehung in Kärnten anzunehmen. Die Millstätter Genesis- und Physiologushandschrift gehört schon der frühgotischen Epoche an. Ein Vergleich mit romanischen Handschriften ist daher nur mit Einschränkungen möglich. Es deutet aber vieles darauf hin, daß auch sie aus dem Millstätter Skriptorium stammt.

4. Obwohl die Illuminationen (Gregorbild, Tierkreisdarstellungen und Federzeichnungen) Parallelen zum Stil des Antiphonars von St. Peter (Gregorbild) oder zur zeitgenössischen Werkstatt des Benediktinerstiftes Admont (Federzeichnungsinitialen) aufweisen, besitzen sie einen eigenständigen Charakter. Neu gegenüber den genannten Malzentren ist vor allem der naturalistische Stil der Tierdarstellungen und die Ornamentik der Rankeninitialen. Verwandte Tierzeichnungen lassen sich in der Werkstatt des Benediktinerstiftes St. Paul im Lavanttal nachweisen.

Dr. Peter Wind

Abkürzungen und abgekürzt zitierte Literatur

Buberl P. Buberl, Die illuminierten Handschriften in der Steiermark. Teil 1: Die Stiftsbibliotheken zu Admont und Vorau (Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich IV,1). Leipzig 1911.

Demus/Unterkircher Das Antiphonar von St. Peter. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Codex Vindobonensis Series nova 2700 der Österreichischen Nationalbibliothek. - Kommentarband: Franz Unterkircher, Kodikologische und liturgiegeschichtliche Einleitung. Otto Demus, Kunstgeschichtliche Analyse (Codices Selecti 21). Graz 1974.

Egger R. Egger, Der hl. Hermagoras. Eine kritische Untersuchung. Teil 1: Carinthia I 134-135 (1947), 16-55. Teil 2: Carinthia I 136-138 (1948), 208-246.

Eisler G. Eisler, Die illuminierten Handschriften in Kärnten (Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich III). Leipzig 1907.

Eisler, Domitian G. Eisler, Die Legende vom hl. Karantanenherzog Domitianus, in: MIÖG 28(1907), 52-116.

Grotefend H. Grotefend, Zeitrechnung des deutschen Mittelalters und der Neuzeit II. Hannover 1892.

Hermann J. Hermann, Die deutschen romanischen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek Wien (Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich VIII,2). Leipzig 1926.

Irtenkauf W. Irtenkauf, Eine St. Pauler Handschrift aus dem Jahre 1136. Carinthia I 145 (1955), 248-274.

Klebel E. Klebel, Zur Geschichte der Pfarren und Kirchen Kärntens. I. Teil: Carinthia I 115 (1925), 1-47; II. Teil: Carinthia I 116 (1926), 1-63; III. Teil: Carinthia I 117 (1927), 81-144; Nachträge und Register: Carinthia I 118 (1928), 1-44. Fotomechanischer Nachdruck, Klagenfurt 1979.

Klemm E. Klemm, Die romanischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek. Teil 1: Die Bistümer Regensburg, Passau und Salzburg. Tafel- und Textband (Katalog der illuminierten Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek in München III,1). Wiesbaden 1980.

Maiold M. Maiold, Die Millstätter Bibliothek. Carinthia I 170 (1980), 87-106.

- Mazal O. Mazal, Buchkunst der Romanik (Buchkunst im Wandel der Zeiten II). Graz 1978.
- Menhardt H. Menhardt, Handschriftenverzeichnis der Kärntner Bibliotheken I. Wien 1927.
- MIÖG Mitteilungen des Institut für Österreichische Geschichtsforschung.
- Moro G. Moro, Der kärntnische Besitz des Hochstiftes Freising. Carinthia I 123 (1933), 74-92.
- ÖNB Österreichische Nationalbibliothek.
- Swarzenski G. Swarzenski, Die Salzburger Malerei (Denkmäler der süddeutschen Malerei des Mittelalters II). Leipzig 1913.
- UB Universitäts-Bibliothek.
- Weinzierl-Fischer E. Weinzierl - Fischer, Geschichte des Benediktinerklosters Millstatt in Kärnten (Archiv für vaterländische Geschichte und Topographie 33). Klagenfurt 1951.
- Wind P. Wind, Zur Lokalisierung und Datierung des "Millstätter Psalters". Codices Manuscripti 8 (1982), H.4, S. 115-134.

Wind, Domstift. P. Wind, Zum Skriptorium des Salzburger
Domstiftes. Ausstellungskatalog: 900 Jahre Stift
Reichersberg. Linz 1984, 189-203.

Anmerkungen

- 1 Die vorliegende Untersuchung basiert auf einem Vortrag, der im Rahmen des Millstätter Symposiums (22. und 23.6.1984) auf Einladung von Herrn Univ.-Prof., Dr. F. Nikolasch gehalten wurde. Er wird hier in etwas veränderter Form wiedergegeben. Der Inhalt der Handschrift fand im allgemeinen kaum Beachtung, da darüber gesondert bei derselben Tagung Hofrat Dr. F. Unterkircher sprach. - Für das freundliche Entgegenkommen bei der Einsichtnahme in die Handschrift danke ich sehr herzlich Herrn Direktor, Univ.-Doz., Dr. A. Ogris und Herrn Dr. W. Wadl vom Kärntner Landesarchiv. - Zur Beschreibung der Hs. vgl. Eisler Nr. 15, S. 40-42 und Menhardt 214f. - Zur kunstgeschichtlichen Einordnung siehe Swarzenski 143f. - Demus/Unterkircher 291. - Mazal 211.
- 2 143f.
- 3 Nr. 15, S. 40.
- 4 Vgl. Demus/Unterkircher 291 und Mazal 211.
- 5 Swarzenski 143f. - Demus/Unterkircher 291. - Mazal 211.
- 6 Der gesamte Kalender ist ediert im Anhang II bei Swarzenski innerhalb einer synoptischen Zusammen-

stellung von Kalendarien aus Handschriften der Salzburger Schule. Die nekrologischen und astrologischen Einträge und die Konsekrationsdaten der Kirchen, die in der Grundherrschaft von Millstatt liegen, sind nicht berücksichtigt.

7 Vgl. Wind 129, Anm. 5.

8 Eingetragen sind zum 29. März eine Gisila ^om (= monialis), eine Gertrut ^om zum 3. April und eine Omenia ^om zum 9. April. Sie sind auch im Millstätter Totenbuch verzeichnet (vgl. Klagenfurt, Landesarchiv, Cod. 6/36).

9 Sie werden bei Eisler 41 im einzelnen angeführt.

10 Vgl. Eisler 41 und Eisler, Domitian, 73. - Eisler nimmt allerdings an, daß die Handschrift selbst schon am Beginn des 12. Jahrhunderts entstanden sei.

11 Dies zeigt die Beobachtung, daß wohl im Antiphonar (S. 156), nicht aber im Domstifttotenbuch (vgl. St. Peter, Cod. a IX 7, Bl. 4r) eine Translatio Benedicti erwähnt wird.

12 Daß der Kalender und das Sakramentar unmittelbar zusammengehören und gleichzeitig entstanden, ergibt sich aus der Einheit der Schrift (Kalender und

Graduale) und den stilistischen Zusammenhängen zwischen den Tierkreisbildern (Bl. 83v-89r) und gewissen Zeichnungen im Missale (Bl. 12v und 258v) selbst.

- 13 S. 150-161. - Vgl. die Edition bei Demus/Unterkircher 69-76.
- 14 Den Nekrologien von Bl. 1r-16r, Bl. 17r-32r und Bl. 33r-48r ist jeweils ein Domstiftkalender zugrundegelegt. - Zu Entstehung und Lokalisierung vgl. Wind, Domstift, 192.
- 15 Er wird erst später im Graduale der Petersfrauen (= St. Peter, Cod. a IX 11) erwähnt. Auch im Kalender des Michaelbeurer Breviers (= München, Bayer. Staatsbibl., Clm 8271; vgl. Klemm, Nr. 275) ist Odilo (+ 1049) verzeichnet.
- 16 Dieser Eintrag fehlt im Antiphonar (vgl. S. 156), nicht aber im Totenbuch (vgl. Bl. 9r, 25r oder 41r).
- 17 Amand ist in den genannten Salzburger Kalendarien jeweils zweimal, nämlich zum 6.2. und 20.10. genannt. Im Antiphonar ist der 20.10. sogar als Feiertag ausgezeichnet (S. 159).
- 18 Totenbuch, Bl. 4r und Antiphonar, S. 159.

- 19 Zu nennen wären vor allem die Kalendarien der Kodizes 1909 und 2682 der ÖNB in Wien. - Das erste ist ediert bei Swarzenski im Anhang II und das zweite bei N. Törnqvist, Cod. pal. vind. 2682, I: Eine frühmittelhochdeutsche Interlinearversion der Psalmen aus dem ehem. Benediktinerstift Millstatt in Kärnten (Lunder germanistische Forschungen 3). Lünd/Kopenhagen 1934, XIV-XXVI. - Zur Auslegung vgl. Wind 115-117.
- 20 Beigezogen wurden vor allem die Kalendare aus der Hs. 325 (= Pontificale bzw. Benedictionale und Totenbuch von St. Lambrecht; vgl. Kern I 185f.) der UB Graz. - Bemerkenswert sind diese Kalendare vor allem auch deshalb, weil sie schon das Josefsfest zum 19. März (vgl. Bl. 2r) enthalten, das im allgemeinen erst viel später auftritt. Interessant sind in dieser Hinsicht auch die Nachträge dieses Festes im "Millstätter Psalter" (= Cod. 2682 der ÖNB Wien) und im Kodex 38 der UB Klagenfurt (geschr. 1166; Herkunft vermutlich Millstatt; Nachtrag, Ende 12. Jh.).
- 21 Ein zeitgenössisches St. Pauler Kalendar enthält der Cod. bibl. fol. 20 aus der Stuttgarter Landesbibliothek. - Vgl. dazu Edition bei Swarzenski, Anhang II und Irtenkauf 255-259.
- 22 Bl. 2r-13v. - Der Kalender stimmt im wesentlichen mit

dem des vorliegenden Sakramentars überein. Eingearbeitet in die ursprüngliche Fassung sind hier jedoch die Konsekrationsdaten der Kirchen, die sich innerhalb der Millstätter Grundherrschaft befinden.

- 23 Wien, ÖNB, Cod. 1909, Bl. 1r.
- 24 Irtenkauf 255.
- 25 Sein Fest wird bei den Cluniacensern am 11. Mai gefeiert (vgl. Grotefend, Ordenskalender, S. 24).
- 26 Daß Aurelius nicht im Kalender (Fest: 14.9.), sondern im Benediktionalteil und im abschließenden Festregister genannt wird, hängt wohl mit der Vorlage des Sakramentars zusammen, da Aurelius weder in dem Kalender von St. Peter, noch in dem von Admont aufscheint. - Interessant ist jedoch, daß er im St. Pauler Kalender (Irtenkauf 257) genannt wird.
- 27 Obwohl auch Millstatt eine Hirsauer Gründung ist, wurde sie zunächst nicht als solche geführt, da Gaudentius, der erste Abt, ohne Zustimmung des Hirsauer Mutterkonvents, die Kärntner Stiftung übernahm (vgl. dazu Weinzierl 33f).
- 28 Der Cod. a VIII 1 wurde in der Mitte des 12. Jh.s in St. Peter in Salzburg geschrieben. Hervorzuheben

ist allerdings, daß die Initialornamentik nicht dem Salzburger Typus, sondern dem linearen Stil süddeutscher Reformklöster entspricht (vgl. Anm. 124).

- 29 Zur Beschreibung vgl. Eisler Nr. 12 und Menhardt 208.
- Die Datierung an die Wende des 11. und 12. Jh.s dürfte allerdings nicht zutreffen. Dies zeigt sich sehr deutlich an der ausgereiften Form der Initialornamentik, die Parallelen mit dem Salzburger Typus aufweist. Auffallend ist der Zusammenhang vor allem bei den gleichmäßig konturierten, dreiblättrigen Endblüten der Spiralkanen. Eine Lokalisierung nach Salzburg ist auf Grund des urtümlichen Charakters der Schrift auszuschließen.
- 30 Vgl. Wien, ÖNB, Cod. 1909, Bl. 1v und Klagenfurt, Landesarchiv, Cod. 6/7, Bl. 2r. - Zur Auslegung siehe Wind 116.
- 31 Graz, UB, Cod. 325, Bl. 5r.
- 32 Graz, UB, Cod. 325, Bl. 3v.
- 33 Seeon wird im Jahre 994 von Aribo I., dem Großvater Aribos II., dem Gründer von Millstatt, gestiftet (vgl. P. Lindner, Monasticon. Salzburg 1904, 77f).

- 34 Neben dem hl. Lambertus wurde von den Aribonen auch der hl. Andreas als Patron bevorzugt. Ihm war der Frauenkonvent von Göß in der Steiermark und Millstatt geweiht. - Vgl. dazu H. Ebner, Patrozinienkarte, in: Ausstellungskatalog / Romanische Kunst in Österreich. Krems 1964, 289-294 und Klebel, Carinthia I 117 (1927), 95f.
- 35 Vgl. Klebel, Carinthia I 117 (1927), 95.
- 36 Der Evangelist Marcus scheint zunächst in der Legende der Hll. Hermagor und Fortunatus (Cap. 1ff) als Patron von Aquileia auf. - Vgl. dazu den Abdruck der Legende bei Egger, Carinthia I 134-135 (1947), 40ff. - Zu den Kärntner Marcus-Patronaten siehe Klebel, Carinthia I 117 (1927), 105.
- 37 Die Nennung dieses Heiligen ist sehr unterschiedlich, da er im vorliegenden Sakramentar als Foce (= Bl. 86v) eingetragen, in Salzburg aber als Focati (Hs. a IX 7, Bl. 9r) bezeichnet wird. Beim Vocatus (Bl. 2v) des Perg.-Kodex 38 aus der UB Klagenfurt könnte es sich um denselben Heiligen handeln.
- 38 Die Verehrung dieser alttestamentlichen Gestalten als Heilige wird sichtbar durch ihre Aufnahme in das Menologium Basilius' II. (vgl. PG 117, 211. 431. 591).

- 39 Vgl. Klebel, *Carinthia* I 117 (1927), 134-136.
- 40 Vgl. dazu die Bestätigungsurkunde durch Papst Alexander III. aus dem Jahre 1177 (= A. Jaksch, *Monumenta historica Carinthiae* III. Klagenfurt 1904, Nr. 1216.
- 41 Vgl. bei Egger, *Carinthia* I 134-135 (1947), 21-32 die Darstellung über die "Heiligen von Aquileia". Neben Hermagor und Fortunatus werden auch noch Hilarius, Tatianus, Cantius, Protus, Chrysogonus und Felix angeführt.
- 42 Zur Beschreibung vgl. Eisler Nr. 25 und Menhardt 97. - Eisler hält wohl auf Grund der Initialornamentik eine Entstehung in Salzburg für möglich. Eine solche Lokalisierung ist jedoch mit Sicherheit auszuschließen. Dies läßt sich sowohl dem Kalender entnehmen, der mehrere Aquileia-Heilige enthält, als auch dem linearen Initialstil. Die Erwähnung des hl. Nonnosus in der Allerheiligenlitanei (Bl. 133v) könnte sogar Hinweis einer Millstätter Herkunft (vgl. Anm. 46a) sein. Auch der Nachtrag des Josefsfestes (Bl. 2v) und die Schrift (Abb. 14) spricht für eine Einordnung in den genannten Umkreis.
- 43 Erwähnt werden unter anderem Bischof Hilarius und der Diakon Tatian zum 16. März (Bl. 2v). - Vgl. auch Egger, *Carinthia* I 134/135 (1947), 21.

- 44 Zur Beschreibung siehe Kern I, 185f. - Das Totenbuch dürfte im 3. Viertel des 12. Jahrhunderts angelegt worden sein. Es ist dem Pontifikale beigegeben und füllt die Bl. 106r-137r. - Für freundliche Hilfen bei der Benützung der UB Graz danke ich Herrn Dr. H. Zotter.
- 45 Vgl. Weinzierl 110. - Abt Heinrich ist der erste Millstätter Abt, dessen familiäre Herkunft bekannt ist. Er war der Sohn des Grafen Poppo I. von Andechs.
- 46 Wie Anm. 132-134.
- 46a Der hl. Nonnosus war Abt eines Klosters am Berge Sorakte und wird in den Dialogen Gregors des Großen (lib. I, cap. 7) erwähnt.
- 46b Vgl. A. Lechner, Mittelalterliche Kirchenfeste und Kalendarien in Bayern. Freiburg im Breisgau 1891, 83.
- 47 Vgl. Acta Sanctorum, Sept. I, 409-439; siehe bes. S. 412-415 die Translatio nach Freising (vermutlich unter Bischof Hitto oder Nitker im 9. oder 11. Jahrhundert). Zu den Freisinger Wunderberichten vgl. S. 426ff.
- 48 Vgl. Moro 83. - Auch Bad Kleinkirchheim, das später in die Grundherrschaft von Millstatt gelangte, zählte dazu.

- 49 Vgl. Moro 82ff.
- 50 A. Jaksch, Monumenta Carinthiae III, Nr. 1216.
- 51 Vgl. Moro 83f.
- 52 Vgl. Moro 81f.
- 53 Die Vogtei der Grafen von Görz über Millstatt beginnt mit Meinrad I. im Jahre 1124. Meinrad war Stammvater der jüngeren Görzer und folgte dem Pfalzgrafen Engelbert aus dem Hause der Aribonen. - Zur Darstellung der Herrschaft der Grafen von Görz in Millstatt vgl. Weinzierl 57ff.
- 54 Carinthia I 117 (1927), 129-131.
- 55 Vgl. R. Egger, Der hl. Nonosius, Carinthia I 136-138 (1948), 206-207. - Egger vermutet, daß Nonosius nur die heimische Aussprache des in St. Peter und Berg verehrten hl. Athanasius sei.
- 55a Klebel kennt zwar auch den hl. Nononus von Freising (Carinthia I 117 [1927], 131), sieht damit aber keinen Zusammenhang mit dem in St. Peter im Holz oder in Berg im Drautal verehrten Nonosius.

- 56 Vgl. dazu das Maria Wörther Kopialbuch Hs. 2/2, Bl. 19v aus dem Kärntner Landesarchiv und den Cod. 14.177, Bl. 316r aus der ÖNB in Wien.
- 57 Domitian wird hier als "fundator huius ecclesie" bezeichnet. - Wie diese Bezeichnung zu verstehen ist und welcher historische Wert ihr beigemessen werden kann, soll hier nicht erörtert werden. - Auf der anderen Seite könnte sich aber doch aus der Verbindung mit dem Salvator- und Allerheiligen-Patrozinium von Millstatt insofern eine neue Fragestellung ergeben, als diese Patrozinien vorwiegend in der agilolfingischen Zeit auftreten.
- 58 Vgl. die Einleitung bei Eisler 2ff.
- 58a Vom zeitgenössischen Skriptorium von St. Peter wurden zwar die künstlerisch wertvollen Handschriften vielfach behandelt, eine systematische Arbeit zum Skriptorium gibt es jedoch nicht. Man kann auch beobachten, daß bei der Erfassung der illuminierten Handschriften die Schrift kaum Beachtung fand.
- 59 Vgl. dazu die kurze Charakterisierung bei Wind 118-126. - Im Gegensatz zu Millstatt fällt vor allem die Kompaktheit und Geschlossenheit der Schrift auf. Als Beispiele der unterschiedlichen Buchstabenbildung seien das a (niedrige Schlinge, gerader, gebrochener

Schaft) und das g (untere Schlinge mit starker Rechtsbiegung) genannt.

60 Gegenüber Millstatt ist vor allem an die hohe, steile Form dieser Schrift zu erinnern (Abb. 9 und 10). Als Besonderheiten sind auch die eng schraffierten Halbkreise und die gelappten Blattformen in den Buchstabenkörpern der kleineren Initialen (Admont, Stiftsbibliothek, Cod. 18; Klagenfurt, Landesarchiv, Cod. 6/7 oder St. Peter, Cod. a VIII 30) zu erwähnen. - Für das freundliche Entgegenkommen bei der Benützung der Admonter Stiftsbibliothek danke ich sehr herzlich Herrn Dr. J. Tomaschek.

61 Eigenartig beim g ist vor allem die untere Schlinge, die zunächst gerade nach unten oder leicht nach innen und erst dann nach einem Knick nach rechts geführt wird (vgl. dazu Abb. 2-5 und 14-16). In den anderen Skriptorien weist die untere g-Schlinge im allgemeinen eine viel größere Rechtsbiegung auf.

62 Hervorzuheben beim s ist die flache, mitunter fast im rechten Winkel verlaufende Schlinge (Abb. 2-5). - Neben der Hand des Kalenders ist diese s-Form auch besonders ausgebildet im Pergamentkodex 42 der UB Klagenfurt.

63 Eine gewisse Inkonstanz wird auch noch dadurch er-

zeugt, daß das f, s und r meist unter die Grundlinie reichen (vgl. Abb. 2 und 3).

- 64 Auffallend sind die spitzen, schräg angesetzten und nach innen gekrümmten Schäfte beim f, r und s.
- 65 Nachgetragen sind unter anderem die Offizien des hl. Thomas von Canterbruy und der hl. Kunigunde. - Die Schrift ist verwandt mit den vorhin zitierten Einträgen (vgl. Anm. 64).
- 66 Da sich die nekrologischen Vermerke nur auf Millstätter Nonnen beziehen, kann man vermuten, daß das vorliegende Sakramentar im Millstätter Frauenkonvent aufbewahrt und vielleicht auch dort geschrieben wurde.
- 67 Bemerkenswert ist vor allem der Nachtrag der Hll. Hermagor und Fortunatus zum 12. Juli.
- 68 Dieser Zusammenhang ist insofern von Bedeutung, als vieles dafür spricht, daß auch das Totenbuch im Millstätter Frauenkonvent entstand. Zu nennen sind in dieser Hinsicht vor allem ein Hymnen-Incipit (Bl. 135v) zum hl. Andreas, dem Patron des Frauenkonvents, und eine Urkunde, die ebenfalls für dieses bestimmt war (a.a.O.). Stilistische Übereinstimmungen mit den Einträgen im Totenbuch weisen die Nachträge im Pergamentkodex 38 der UB Klagenfurt auf. Auch dort

gibt es Anhaltspunkte für eine Entstehung bei den Nonnen (vgl. etwa die Verwendung von Seidensignakeln, die in St. Peter nur in Handschriften des Petersfrauenkonventes anzutreffen sind).

- 69 Die Besitzeinträge stammen zum überwiegenden Teil aus dem Beginn des 17. Jahrhunderts aus der Zeit der Jesuitenherrschaft in Millstatt.
- 70 Vgl. Eisler Nr. 12. - Menhardt 208. - Mairold 93.
- Die hier angeführte Datierung an die Wende des 11. zum 12. Jh. ist wohl zu früh. Der Initialstil spricht für eine Entstehung im 2. Viertel des 12. Jh.s.
- 71 Zur Beschreibung vgl. Menhardt 211 und Mairold 93.
- Die Datierung in die erste Hälfte des 12. Jh.s ergibt sich außer der Schrift auch aus der archaischen Initialform (vgl. Bl. 111r), die noch Zusammenhänge mit dem 11. Jh. aufweist. - Die Einordnung ins Millstätter Skriptorium läßt sich aus der eckigen (übliche g-Form) Schrift und den urtümlichen Zierlinien und Häkchen an den Initialen erschließen.
- 72 Vgl. Menhardt 93.
- 73 Vgl. Eisler Nr. 25. - Menhardt 97. - Mairold 92. -
Eine Lokalisierung nach Salzburg ist sowohl auf Grund des Kalenders (Zusammenhänge mit Aquileia) als auch

auf Grund der linearen Initialornamentik (Abb. 14) auszuschließen.

- 74 Menhardt 98f. - Auffallend ist vor allem die große stilistische Verwandtschaft der Schrift mit der des Sakramentars.
- 75 Zur Beschreibung vgl. Kern II 9. - Die Deckfarbeninitialen dieser Handschrift weisen in der Vorzeichnung Parallelen mit Federzeichnungen von Cod. 6/4 aus dem Kärntner Landesarchiv und dem Cod. 759 (Abb. 15) der UB Graz auf. Gewisse Zusammenhänge bestehen auch mit den zeitgenössischen Deckfarbeninitialen von St. Peter in Salzburg (vgl. St. Peter, Codd. a XII 22 und a XII 23). - Die spitze, niedrige Schrift läßt sich gut mit dem Millstätter Skriptorium verbinden.
- 76 Kern II 29f. - Mairold 96. - Hinsichtlich der Initialornamentik (vgl. Abb. 15) bestehen Zusammenhänge mit der Hs. 6/4 aus dem Kärntner Landesarchiv. Die dreiteiligen Endblüten könnten auch Hinweis eines Salzburger Einflusses sein. - Die spitze und eckige Schrift schließt aber eine Entstehung in Salzburg aus.
- 77 Kern II 43f. und Mairold 96. - Die schwere, breit auseinandergezogene und eckige Schrift weist alle

Merkmale des Millstätter Skriptoriums auf.

- 78 Zu erwähnen sind in dieser Hinsicht vor allem die Brevierfragmente aus den Codd. 697, 720 und 759 der UB Graz.
- 79 Kern II 52f. - Mairold 95. - Die Lokalisierung nach St. Peter ergibt sich nicht nur aus dem Stil der Miniaturen (Werkstatt des Kustos Berthold), sondern auch aus der geübten, gleichmäßigen und flüssigen Schrift.
- 80 Die gleiche Hand schrieb auch in den Codd. a XI 14 und a XI 15 aus der Stiftsbibliothek von St. Peter. Die Herkunft der genannten Handschriften aus St. Peter ist auch durch den Salzburger Initialtypus gesichert.
- 81 Vgl. Anm. 79 und 80.
- 82 Die Rubrizierung wurde wie in den Codd. 6/4 und 6/16 mit orangefarbener Tinte ausgeführt. - Der eckige Schriftduktus der Einträge erinnert an die Schriftform von Cod. 6/16 aus dem Kärntner Landesarchiv.
- 83 Diese Einordnung ergibt sich sowohl aus dem Kalender (mit Oktavfeier des Blasiusfestes) als auch aus dem hochgezogenen Charakter der Schrift und der Überein-

stimmung der kleineren Initialornamentik mit dem Admonter Kodex 1909 der ÖNB Wien. - Vgl. Wind 115ff.

- 84 Zur Beschreibung vgl. Menhardt 209. - Diese Lokalisierung ergibt sich zunächst aus dem Kalender (mit Blasiusoktav und Erwähnung der Kirchweihe zum 7. Okt.), dann aber auch aus der Schrift und den Initialverzierungen (baßgeigenförmige Zierlinien, schraffierte Halbkreise und gelappte Blattformen wie im Cod. 18 aus der Stiftsbibliothek Admont).
- 85 Vgl. Anm. 56.
- 86 Vgl. Menhardt 85.
- 87 Vgl. Menhardt 91. - Der Kodex 19 wurde zum Teil von der gleichen Hand geschrieben wie der Kodex 3.
- 88 Vgl. die Beschreibung bei Menhardt 98.
- 89 Vgl. Hermann Nr. 155.
- 90 Siehe die Schriftabbildungen bei Hermann Tafel XXXI und bei Mazal Abb. 23.
- 91 Der Eindruck der Unruhe und Inkonzanz entsteht nicht nur durch die Bewegung der Schäfte, sondern auch durch deren unterschiedliche Stärke.

- 91a Vgl. dazu die Abbildungen bei Hermann, Taf. XXX und O. Mazal, Himmels- und Weltenbilder. Graz 1973, Taf. 16.
- 92 Zur Beschreibung vgl. Eisler Nr. 21 und Menhardt 211. - Die allgemein angenommene Datierung ins 12. Jh. ist wohl nicht haltbar (vgl. dazu Anm. 93. 94).
- 93 Die halbkreisförmigen Häkchen und die Punktierungen in den Buchstabenkörpern sind nur in der vorliegenden Handschrift (vgl. besonders Bl. 9v, 80r und 84r) anzutreffen. Singulär ist aber auch die kaum unterscheidbare Gestaltung der Satzmajuskeln und Initialen und die Vorliebe, die Satzmajuskeln mit schwarzer und nicht mit roter Tinte zu zeichnen.
- 94 Davon ist die Hs. a VIII 31 noch in das erste Viertel und die Hss. a I 26 und a VII 29 schon in das zweite Viertel des 13. Jahrhunderts zu datieren.
- 95 Da sie das Offizium der hl. Elisabeth enthalten, ist ihre Entstehung erst im 2. Viertel des 13. Jh.s möglich.
- 96 Diese Nachträge sind insofern von Bedeutung, als sie manieristische (Häkchen, Ecken, Punktierungen) Formen enthalten, die auffallende Übereinstimmungen mit analogen Bildungen der Genesis- und Physiologushandschrift aufweisen.

- 97 Vgl. Anm. 93 und 96.
- 98 Diesen Eindruck erwecken vor allem der niedrige Duktus der Schrift und die manieristisch geformten Satzmajuskeln.
- 98a Die Ursprünglichkeit der Zeichnungen wird auch noch durch die Tatsache verstärkt, daß sie nicht gerahmt sind.
- 99 Vgl. Swarzenski 143f. - Demus/Unterkircher 291. - Mazal 211.
- 100 Vgl. besonders Demus/Unterkircher 291. - Es heißt dort: "Der Kalender scheint direkt vom Antiphonar inspiriert".
- 101 Vgl. Swarzenski 143f. und Demus/Unterkircher 291.
- 102 Vgl. etwa S. 162 und S. 167. - Übereinstimmungen bestehen vor allem im Akanthus-Laub.
- 103 Vgl. S. 198 und S. 361.
- 104 Vgl. S. 629. - Hier gibt es aber auch Unterschiede, da meist ein kompakter Sitz (etwa S. 366, S. 376, S. 497 und S. 565) bevorzugt wird. - Da die Form des Faldistoriums aber häufiger in Admonter Hss.

(vgl. die Hss. Nr. 16. 92 und 125) anzutreffen ist, liegt wohl auch von dieser Seite ein Einfluß vor.

104a Die Gesichter sind im Antiphonar im allgemeinen länglicher, die Nase fleischiger, die Augen tief-
liegender und die Züge ernster und asketischer.

105 Vgl. S. 190.

106 Dort findet ausschließlich noch die antike Form der doppelhöckrigen Mitra Verwendung (vgl. S. 152. 159. 166 und 167).

107 Diese Qualifikation bezieht sich nicht nur auf die Darstellungen der Tierkreisbilder, sondern auch auf Zeichnungen innerhalb des Missalttextes (vgl. Bl. 12v und 258v).

108 Zu verweisen ist vor allem auf die Darstellungen im Antiphonar von St. Peter (S. 150-161), im Michaelbeurer Brevier (= München, Bayer. Staatsbibliothek, Clm 8271; vgl. Klemm Nr. 275) und im Graduale von St. Peter (= St. Peter, Cod. a IX 11). - Auch fließen hier in die Darstellung noch viel mehr antike, mythologische Elemente ein. So wird der Steinbock im Clm 8271 noch als geflügeltes Wesen mit Fischleib verstanden.

- 109 Vgl. dazu etwa die Codd. 325, 369 oder 373 aus der UB Graz (jeweils aus St. Lambrecht) und die Codd. 17, 18 und 43 aus der Stiftsbibliothek von Admont sowie den Cod. 2721 aus der ÖNB in Wien.
- 110 Davon entspricht die Zeichnung von Abb. 7 dem Typus der Domstifthandschriften, während die Abb. 8 aus der älteren St. Peterer-Bibel mit dem Initialtypus des Antiphonars von St. Peter (S. 29ff.) übereinstimmt.
- 111 Sie sind in den anderen Skriptorien im allgemeinen erst um 1200 oder am Beginn des 13. Jh.s anzutreffen (vgl. dazu die Hss. a I 26 und a V 30 aus St. Peter oder die Hss. 1909 und 2682 aus der ÖNB in Wien oder den Clm 15959 aus der Bayerischen Staatsbibliothek in München.
- 112 Vgl. besonders Bl. 91r.
- 113 Vgl. z.B. Cod. a VIII 30 von St. Peter in Salzburg.
- 114 Vgl. dazu etwa die Hss. 17 (= Buberl Nr. 34) und 92 (= Buberl Nr. 32) aus der Stiftsbibliothek von Admont, die Hs. a VIII 30 aus St. Peter (vgl. Abb. 12) und die Hs. 1257 aus der UB Graz.
- 115 Vgl. die Hss. 18 (= Buberl Nr. 35 und Abb. 9) aus der Stiftsbibliothek Admont, die Hs. 1909 der ÖNB

Wien, die Hs. 6/7 des Kärntner Landesarchivs und die Hs. 193 aus der Stiftsbibliothek Vorau.

116 Vgl. die Hss. 73 (= Buberl Nr. 12) und 286 (= Buberl Nr. 16) aus der Stiftsbibliothek von Admont und die Hs. a VIII 30 von St. Peter in Salzburg.

117 Vgl. Buberl 40ff.

118 Vgl. z.B. die Hss. 369 und 373 der UB Graz.

119 Vgl. die Hss. 258 und 411 aus der UB Graz.

120 Zu erwähnen sind in diesem Zusammenhang vor allem die Codd. 720 und 759 aus den UB Graz, die Codd. 6/4 und 6/16 aus dem Kärntner Landesarchiv oder der Pergamentkodex 38 aus der UB Klagenfurt.

121 Sehr deutlich sind die Zusammenhänge mit dem Salzburger Initialtypus bei den Federzeichnungsinitialen (Ranken mit dreiblättrigen Endblüten) der Hs. 6/4 aus dem Kärntner Landesarchiv und bei den Deckfarbeninitialen (Ranken zum Teil mit Pfeilblättern) von Cod. 720 aus der UB Graz.

122 Vgl. etwa die Codd. 97. 119 und 122 (jeweils rote Signaturen) aus der Stiftsbibliothek Göttweig.

123 Z.B. in den Codd. 18/1, 20/1 und 30/1.

- 124 Obwohl der Initialstil dieser Handschrift Nicht-salzburgisch ist, ist an ihrer Entstehung in Salzburg nicht zu zweifeln. Es läßt sich nämlich mit großer Wahrscheinlichkeit (Schrift mit niedriger a- und weit nach rechts geführter, ovaler g-Schlinge) nachweisen, daß sie in St. Peter geschrieben wurde.
- 125 Auch hier ist die Herkunft aus St. Peter auf Grund der Schrift gesichert. Die Parallelhandschriften a X 25 und a X 26 enthalten außerdem Initialen des Salzburger Typus.
- 126 In der Buchkunst macht sich der Platonismus vor allem in der Zurückdrängung der Körperlichkeit bemerkbar. Überprüft könnte in dieser Hinsicht etwa der lineare Stil der Prüfeninger oder auch der Salzburger (z.B., St. Peter, Cod. a IX 7) Federzeichnungen werden. Auch die Schriften der bevorzugten Schriftsteller (wie etwa die des hl. Augustinus) sind voll von Platonismen. Die Rezeption des realistischen Denkens des Aristoteles setzt im allgemeinen erst im 13. Jh. ein.
- 127 Die Figuren im Antiphonar sind noch hieratischer und asketischer.
- 128 Diese Darstellung stammt aus einem Einbandfragment der St. Pauler Hs. 601/0 (für den Hinweis danke ich

sehr herzlich Herrn Dr. P. Pascher von der UB
Klagenfurt). - Vgl. dazu die Abb. bei H. Gröchenig,
G. Hödl, E. Pascher, Armarium 1, Archiv St. Paul -
Selbstverlag - 1977, Nr. 15.

129 Vgl. Anm. 5.

130 Vgl. Swarzenski 143f. - Demus/Unterkircher 291. -
Mazal 211. - Die Entstehungszeit wird unmittelbar
nach der Fertigstellung des Antiphonars angesetzt.

131 Wie Anm. 104a. 105 und 109.

132 Wie Anm. 45. 46.

133 Vgl. Anm. 113-115.

134 Vgl. Weinzierl 110.

134a Vgl. Archiv St. Peter Hs. A 8 (1178 März 17).

Maximilian I. und der St. Georgs-Ritterorden

Inge Friedhuber

Als Kaiser Friedrich III. im Spätherbst 1462 mit seiner Familie in der Wiener Burg von den aufständischen Wiener Bürgern belagert wurde, gelobte er für die Errettung aus dieser bedrängten Lage die Stiftung eines Ritterordens des hl. Georg ("ordo militaris sub invocatione sancti Georgii") zum Kampf gegen die Ungläubigen, also gegen die Türken.

Friedrich III. zollte dem ritterlichen Heiligen ganz besondere Verehrung, der immer mehr zum Symbol für den Glaubenskampf war, - er tötete den "türkischen Drachen" - und die von den Türken drohende Gefahr mußte vom Kaiser insbesondere wegen der expandierenden Lage seiner südöstlichen Erbländer ernst genommen werden.

In den folgenden Jahren muß der Kaiser gemeinsam mit seinem Küchenmeister und vertrautem Rat Johann Siebenhirter, der zum ersten Hochmeister des St. Georgs-Ritterorden ausersehen war, die Vorbereitungen für die Ordensgründung getroffen haben, denn als Friedrich III. Ende 1468/ Anfang 1469 in Rom weilte, bestätigte Papst Paul II. die Ordensgründung und die fertig vorliegenden Statuten, und in seine Hände legte Siebenhirter die Profeß ab und empfing die Weihe zum Hochmeister, während der Kaiser ihn zum Ritter schlug.

Der St. Georgs-Ritterorden wurde nach dem Vorbild der alten Ritterorden, insbesondere des Deutschen Ordens gegründet, wenn auch mit einigen Veränderungen der Regel, die im Wesen auf der Ordensregel des hl. Augustinus beruhte; man suchte dabei den Zeitumständen Rechnung zu tragen.

Der Orden bestand aus Ritterbrüdern, also Laien, und aus Priesterbrüdern; an der Spitze stand der Hochmeister, der zunächst vom Stifter bestimmt wurde, während die weiteren Hochmeister von den Ordensrittern im Einvernehmen mit dem Kaiser gewählt werden sollten. Die Priesterbrüder wählten aus ihrer Mitte einen Propst, der der Zustimmung des Hochmeisters bedurfte. Die Aufnahme in den Orden geschah durch den Hochmeister. Es

war kein gemeinsames Dormitorium vorgesehen, vielmehr sollte jedes Ordensmitglied einen eigenen Schlafräum haben, und zwar sollte jeweils das Zimmer eines Priesterbruders auf das eines Ritterbruders folgen. Im Chor sollte der Hochmeister den ersten Platz haben, dann aber die Priesterbrüder von den Ritterbrüdern folgen. Die Ordenstracht bestand aus einem beliebigen Talar, der aber weder rot, grün noch gelb sein durfte, und dem eigentlichen Zeichen des Ordens, nämlich einem weißen Überwurf mit rotem Kreuz, dem aus der Ikonographie bekannten Zeichen des hl. Georg.

Der wesentliche Unterschied gegenüber den alten Ritterorden lag in den Gelübden, denn von den drei Mönchsgelübden wurden von den Angehörigen des St. Georgs-Ritterordens nur die der Keuschheit und des Gehorsams gefordert, nicht aber das der Armut; man durfte beim Eintritt in den Orden seinen Besitz behalten, erst beim Tod fiel er an den Orden - offenbar ein Versuch, für den Adel Anreiz zu bieten in den Ritterorden einzutreten und andererseits doch den Ordensbesitz zu vermehren.

Die Dotation des St. Georgs-Ritterordens durch den Stifter Friedrich III. bestand ausschließlich aus österreichischem Kirchengut, über das er das Patronatsrecht hatte, so daß der Orden nicht zum Unrecht als "Stiftung des Hauses Österreich" galt. Der bedeutendste Teil der Ausstattung des Ordens war das Stift Millstatt in Kärnten, das auch zum Ordenssitz bestimmt war. Millstatt wurde als Benediktinerstift durch den Papst aufgehoben und dem St. Georgs-Ritterorden übergeben. Nach der hohen Blüte im 12./13. Jahrhundert war das Stift im 15. Jahrhundert verfallen, die Zahl der Mönche von 150 auf sechs gesunken und dementsprechend auch die Klosteranlage in schlechten Zustand geraten. Vorgreifend sei hier auf die rege Bautätigkeit der beiden ersten Hofmeister, Siebenhirter und Geumann, verwiesen, die dem Stift durch Erneuerung und Anbau - im gotischen Stil - einen festungsartigen Charakter verliehen, im Wesen also seine heutige Gestalt; auch die Kirche wurde nach einem Brand erneuert und eingewölbt. Noch im gleichen Jahr 1469 erfolgte die feierliche

Einführung des Hochmeisters in Millstatt durch den päpstlichen Bevollmächtigten Propst Michael von Wiener Neustadt und Bischof von Pedena/Pičan in Istrien. Die weitere Ausstattung des Ordens sollte aus der Johanniterkommende Mailberg in Niederösterreich, dem Bürgerspital St. Martin in Wien, der Kapelle Maria Neustift bei Oberburg im der Untersteiermark, heute Gornji Grad in Slowenien, und der Pfarrkirche in Straden in der Steiermark.

Es wurde sehr bald deutlich, daß der Orden die vom Stifter in ihn gesetzten Erwartungen keineswegs erfüllen konnte. Einmal scheint diese Art der Ritterorden, die zur Zeit der Kreuzzüge und zur Verwirklichung des Ideals ritterlichen Glaubenskampfes erstanden waren, nun aber kaum mehr Interesse, geschweige denn Begeisterung wecken konnten. 1471 soll der Orden erst elf Mitglieder gehabt haben und während seiner ganzen Geschichte waren es nie so viele, daß er ein Faktor in der Türkenabwehr hätte sein können. Wir sind über die Zahl der Ordensangehörigen nicht unterrichtet, da die Ordensmatrikel nicht erhalten ist; es gibt nur spärliche Nachrichten über einzelne Ordensmitglieder und Angaben über die sinkenden Zahlen gegen Ende seines Bestehens, aber keinen Überblick über die Stärke des Ordens unter den einzelnen Hochmeistern. Auch erwies sich die Ausstattung des Ordens als ungenügend, der Hochmeister hat einen Teil der Stiftungsgüter nie in Besitz nehmen können und andere - so wie Millstatt - bedurften der Renovierung, was die finanziellen Mittel weithin band.

Kaiser Friedrich III. bemühte sich bis zu seinem Tode, seiner Lieblingsstiftung jede ihm mögliche Förderung angedeihen zu lassen, und zwar durch die Erteilung von Privilegien und weitere Zuwendungen von kirchlichem Besitz. So erhob er den Hochmeister des St. Georgs-Ritterordens in den Fürstenrang und übergab die Kirche in der Burg von Wiener Neustadt dem Orden, die damit zur Georgskirche wurde, und gewann für zwei Projekte zur Förderung des Ordens die Unterstützung der Kurie. Papst Sixtus IV. vereinigte 1479 das von Friedrich III. gegründete Bistum Wiener Neustadt mit dem Orden und inkorporierte die Stadtpfarrkirche und nunmehrige Bischofskirche dem Orden. Dabei wurde die doch

sehr merkwürdig anmutende Verfügung getroffen, daß die erste Person im Orden der Bischof von Wiener Neustadt vor dem Hochmeister sein sollte; der Bischof und das Kapitel sollten das Recht haben in den Orden einzutreten, ihre Nachfolger sollten dann aus dem St. Georgs-Ritterorden genommen werden. Ein Jahr später erreichte der Hochmeister die Änderung dieser Regelung, nämlich, daß er, wie in anderen Ritterorden, den Vorrang vor dem Bischof haben sollte. Es entspann sich daraus eine endloser Streit, keiner der Bischöfe war bereit, in den Orden einzutreten, und dann blieb der Bischofsstuhl überhaupt verwaist. Unter Friedrich III. gelang es dem Orden nicht, die Bischofskirche in seinen Besitz zu nehmen.

Die offensichtlich schweren Mängel im geistlichen Leben des Ordens suchte Papst Innozenz VIII. 1487 zu beheben, indem er die Erlaubnis erteilte, bis zu sechs Brüder aus dem Johanniterorden oder aus dem Deutschen Orden mit Veränderung der Tracht und der Regel in den St. Georgs-Ritterorden zu überstellen, weil dieser keine religiös gebildeten und im Ordensleben erfahrenen Mitglieder besäße.

Es ist Kaiser Friedrich III. trotz aller Bemühungen nicht gelungen, seinem Sohn Maximilian I. einen blühenden Orden zu hinterlassen und auch alle großen Anstrengungen Maximilians haben nicht vermocht, den Orden für seine eigentliche Aufgabe, den Kampf gegen die Türken, erstarken zu lassen, obwohl die Zeit unter Kaiser Maximilian zweifellos die, wenn auch sehr bescheidene, Blütezeit des Ordens war.

Nach dem Tod Maximilians I. ging es mit dem Orden unaufhaltsam bergab, wie wir aus dem beredten Zeugnis des Hochmeisters Geumann wissen; die Ordenszucht verwilderte, die Mitgliederzahl nahm rasch ab, bald gab es nur mehr alte und ungebildete Ritter- und Priesterbrüder; nicht einmal mehr der Gottesdienst am Grab Maximilians in Wiener Neustadt wurde versehen trotz der Bemühungen Geumanns und Ferdinands I. Im Streit um das Bistum Wiener Neustadt fiel die endgültige Entscheidung gegen den Orden aus. Der Nachfolger Johann Geumanns als Hochmeister, Wolfgang Prantner, 1533-1541, residierte gar nicht mehr in Millstatt und konn-

te den weiteren Verfall nicht aufhalten. Nach seinem Tod wurde kein Hochmeister mehr bestellt, ein Administrator sollte den Ordenssitz verwalten, der durch Verpfändungen und dergleichen immer mehr in fremde Hände geriet; für die Leitung des Ordens war ein Dekan zuständig. 1579 starb der letzte Ordensangehörige und 1598 hob Erzherzog Ferdinand von Innerösterreich, der spätere Kaiser Ferdinand II., den St. Georgs-Ritterorden in aller Form auf und übergab Millstatt samt Zubehör dem Jesuitenkolleg zu Graz.

Und nun zu Maximilian I. und dem St. Georgs-Ritterorden: In ihm fand der Orden einen großen Förderer, der es an der ihm möglichen Unterstützung nicht fehlen ließ, der während seiner gesamten Regierungszeit eine ganz besondere Verbundenheit mit dem Orden bewies; in seinem Denken und Planen spielte der Orden eine wichtige Rolle, die mit der Realität eigentlich nicht übereinstimmte. Grund dafür mag wohl gewesen sein, daß er im Patron des Ordens auch seinen persönlichen Schutzpatron verehrte und eine besonders innige, ja fast mystische Beziehung zu diesem Heiligen hatte; ein weiterer Grund war zweifellos der, daß der lebenslange Wunsch Maximilians, der Kampf gegen die osmanische Bedrohung, auch die Aufgabe des St. Georgs-Ritterordens gewesen ist. Die Leitidee der Politik Maximilians war die Erneuerung des universalen Kaisertums im Sinne des mittelalterlichen Reichsgedankens, der Ehrenvorrang des Kaisers vor allen christlichen Mächten, der den Kaiser auch zur Führung eines gesamtchristlichen Türkenzuges berief. Darin sah Maximilian die vornehmste kaiserliche Aufgabe, deren Erfüllung ihm allerdings versagt blieb; sowohl das Reich als auch die nicht betroffenen Staaten blieben der Türkengefahr gegenüber gleichgültig, während Maximilian erlebte, daß die Bedrohung des europäischen Südostens auch vor seinen Erbländern nicht halt machte. Maximilian hat in seinen Türkenzugsbestrebungen von seinem Regierungsantritt bis zum Augsburger Reichstag von 1548 immer wieder Fehlschläge erlitten, auch selber dieses Unternehmen zugunsten anderer kriegerischer Aktionen - wie dem Kampf um Italien - zurückgestellt, er hat die-

ses Ziel aber nie aus den Augen verloren; der Kreuzzugsgedanke zieht sich wie ein roter Faden durch seine Politik, aber auch durch seine künstlerischen Ideen. Und diese Kreuzzugs-idee begründete wohl die Beziehung zum St. Georgs-Ritterorden, den er zu einem brauchbaren Instrument für die Türkenabwehr machen wollte und in dem er aber auch etwas Ähnliches wie einen Hausorden und eine geistliche Heimat sah.

Maximilian I., dem der St. Georgs-Ritterorden und sein Hochmeister von Kindheit auf vertraut waren, hat schon zu Lebzeiten seines Vaters am Schicksal des Ordens regen Anteil genommen und ihn zu unterstützen gesucht. Insbesondere plante er in enger Zusammenarbeit mit Siebenhirter und im Einverständnis mit Kaiser Friedrich III. den Orden auszuweiten, auf eine breitere Basis zu stellen, um ihn für die Türkenabwehr, die in diesen letzten Jahren Friedrichs dringender war denn je, doch noch einsatzfähig zu machen. Eine Bruderschaft sollte Kampfwillige und Zahlungswillige vereinen und mit ihrer Hilfe sollte der Orden die Grenzen der Erbländer durch einen befestigten Platz sichern, gleichsam eine Vorwegnahme der späteren Militärgrenze.

Am 17. September 1493 fertigte König Maximilian die Gründungsurkunde der St. Georgsbruderschaft aus, die dem Orden auf das engste angegliedert war; er ließ die Urkunde in Form von notariellen Transumpten vervielfältigen - um die notwendige Breitenwirkung zu erzielen. Es heißt darin: Eine Bittschrift des Hochmeisters und seiner Mitbrüder habe ihm, dem König, die Notlage des Ordens angezeigt, die eine allgemeine Unterstützung erforderlich mache, wenn der Orden nicht den Türken unterliegen solle; deshalb sollen der Hochmeister und seine Mitbrüder mit Erlaubnis des Königs und des Papstes den Orden ausdehnen und eine weltliche Bruderschaft von beiderlei Geschlechts, gründen, die sich nach dem hl. Georg nennt. Im von den Türken bedrohten Gebiet und zwar dachte Maximilian an Rann an der Save (heute Brežice/Slowenien), sollte aus den Spenden ein fester Platz mit Kirche für eine Besatzung von 2000 - 3000 Mann, daneben Ritter und Kleriker eingerichtet werden - der Plan wurde nie verwirklicht. Die wesentlichsten Punkte der in der Urkunde nun folgen-

den Statuten der Bruderschaft sind: Die Mitglieder der Bruderschaft sollten in eine Matrikel eingeschrieben werden und für sie beständig gebetet und Gottesdienst gehalten werden. Die Bruderschaft erwartete Zulauf von Rittern, die auf eigene Kosten für die Verteidigung des Glaubens kämpfen wollten; wer dabei körperlichen Schaden erlitt, sollte durch die Bruderschaft versorgt werden. An der Spitze der Bruderschaft standen zwei Generalvikare: der Hochmeister und der Bischof von Gurk. Maximilian ernannte als Erzherzog von Österreich die Generalhauptleute, die das Kriegsvolk der Bruderschaft anführen sollten.

Maximilian bewilligte und ratifizierte diese Statuten nach Beratung mit den Reichsfürsten und ließ sich selbst in die Matrikel einschreiben; er stiftete 500 Goldmark für den Bau der Kirche von Rann und gewährte der Bruderschaft eine Reihe von Privilegien, die zum Eintritt und zum Kriegsdienst aneifern sollten, und zwar Auszeichnungen für den Kampf gegen die Ungläubigen, Amnestie für Totschläger etc. Die Verwaltung der einlaufenden Spenden werde dem Orden übertragen.

Im April des darauffolgenden Jahres 1494 bestätigte Papst Alexander VI. die Bruderschaft und trat ihr selbst mit allen Kardinälen bei und gewährte ihr eine stattliche Reihe geistlicher Privilegien, wie Ablass, Erfüllung von Wallfahrtsgelübden durch Kriegsdienst, Lockerung der Fastengebote. Außerdem ordnete der Papst öffentliche Bittprozessionen und Almosensammlungen in den Diözesen des Reiches an, deren Erträge dem St. Georgs-Ritterorden übergeben werden sollten - diese Breve ist aber offensichtlich gar nicht ausgegangen. Mit dem St. Georgs-Ritterorden als Zentrum, als Herzstück, sollte also diese Bruderschaft König Maximilian die nur ihm unterstehende Truppe für die Türkenabwehr und zugleich die finanziellen Mittel aufbringen, die dafür notwendig waren. Ein eindrucksvoller Versuch, religiöse Begeisterung mit politischen Zielen zu verbinden, aber die erhoffte Wirkung ist ausgeblieben. Denn im Herbst des Jahres 1494 sah sich der phantasievolle Propagandist Maximilian genötigt, in besonderer Weise auf die Bruderschaft aufmerksam zu machen und für den Ein-

tritt und insbesondere für den Kriegsdienst zu werben. Er nahm in der Hauptkirche von Antwerpen in einer feierlichen Zeremonie mit seiner ganzen Familie, die Insignien der Bruderschaft an und erließ unter dem 15. November eine feierliche Proklamation, die er als gedruckte Flugschrift verbreiten ließ. Eindringlich stellte er darin die von den Türken drohende Gefahr vor Augen und wies auf die zu ihrer Abwehr gegründete St. Georgsbruderschaft hin, die er und der Papst bestätigt und privilegiert hätten. Maximilian bekundete zugleich seinen persönlichen Eintritt in die Bruderschaft und wollte - erfüllt von Ehrfurcht gegenüber dieser Bruderschaft und der Verteidigung des Glaubens - einen nicht länger als zwei Jahre dauernden Türkenkrieg unternehmen, dem Gott sicher einen glücklichen Ausgang verleihen werde, wie sich aus vielen Stellen der Hl. Schrift ablesen ließe, die alle vom siegreichen Kampf einer kleinen Schar von Gottesstreitern gegen ein übermächtiges Heer von Ungläubigen berichten; der König rief dafür auch den hl. Georg und alle anderen heiligen Ritter an. Eindringlich appellierte er an die christlichen Könige und Fürsten, an den Adel und die Ritterschaft zur Rettung der ganzen Christenheit und insbesondere Kroatiens und seiner Erbländer, der Bruderschaft beizutreten und auf eigene Kosten zur Verteidigung des Glaubens mitzukämpfen; den Unbemittelten sollten Verwandte und Freunde unterstützend beispringen. Zum Lohn für kriegerische Verdienste wollte der König die eroberten Länder und Herrschaften unter den Teilnehmern verteilen.

Und dann erließ Maximilian für die Mitglieder der Bruderschaft, die am Kreuzzug teilnehmen wollten eine über die Statuten des Vorjahres weit hinausgehende Ordnung und schuf damit den Stand der "gekrönten Ritter", eine für Maximilian bezeichnende Erfindung. Jeder Ritter, der die Bruderschaft annehmen wollte, sollte sich von seinem Bischof die Weihe und die militärischen Abzeichen erbitten, die der bereits in Kreuzzugsrüstung Erschienene während eines feierlichen Gottesdienstes empfängt; er leistete den Eid, über Aufruf ein Jahr lang auf eigene Kosten zu Wasser und zu Lande gegen die Türken zu kämpfen und erhielt dafür am rechten

Arm ein goldenes Kreuz mit einer goldenen Krone in einem Kreis angeheftet. Der so bezeichnete Ritter dürfe dieses Kreuz immer tragen und genoß Vorrang vor allen anderen Rittern, nach dem einjährigen Kriegsdienst konnten er und seine Nachkommen dieses Kreuz auf ihren Waffen, Siegeln und Grabsteinen führen. Für besondere Heldentaten sollten weitere Kreuze verliehen werden. Weil diese Ritter nach ihrem Tod zweifellos die Krone des Himmels empfangen würden, verlieh ihnen Maximilian den Namen "militales coronati" - gekrönte Ritter.

Da es vor Gott keinen Standesunterschied gebe, sollte auch der sogenannte gemeine Mann, wenn er in die Bruderschaft eintrete, für einjährigen Kriegsdienst zu Roß, ein goldenes Kreuz in einem zur Hälfte goldenen, zur Hälfte silbernen Kreis erhalten und Fußknechte ein goldenes Kreuz in einem weißen Kreis. Wollte jemand diese Insignien vor dem einjährigen Waffendienst tragen, so hatte er vorher die Summe für ein Dienstjahr zu erlegen, die er dann zurückerhielt. Auch für den nichtadeligen Kämpfer waren Auszeichnungen für besondere Heldentaten vorgesehen und auch er sollte Vorrang vor seinen Standesgenossen haben. Auch behielt sich Maximilian das Recht vor, adelige wie nichtadelige Mitglieder der Bruderschaft auch für andere für den Türkenkrieg notwendige Geschäfte, wie Gesandtschaften und dergleichen zu verwenden - auch diese Tätigkeiten berechtigten zum Genuß der Privilegien. Nach den Vorstellungen Maximilians hätte das wohl die Ritterschaft zur Begeisterung hinreißen müssen, er hatte sich aber in seinen Zeitgenossen getäuscht, es hat sich keine große Zahl von gekrönten Rittern ergeben und vom Zustandekommen eines einsatzfähigen Heeres gegen die Türken konnte schon gar nicht die Rede sein; aber auch im politischen Interesse Maximilians mußte der Türkenkrieg dem Eindruck des Übergreifens Frankreichs auf Italien zurücktreten.

Fast am Rande wäre hier noch eine Gründung zu erwähnen, die wohl mit dem Georgskult, aber nicht mit dem St. Georgs-Ritterorden in Verbindung stand, und zwar die St. Georgsgesellschaft. Es war dies eine lose Vereinigung unter dem Namen des hl. Georg zum Kampf gegen die Türken, die 1503 von einigen Fürsten gegründet wurde, als der Kreuzzugsgedanke im Reich durch Wunderzeichen, wie

Kreuzerscheinungen, Kreuzregen und dergleichen eine kurze Aktualisierung erlebte. Selbstverständlich begrüßte Maximilian diese Gründung lebhaft, trat der Gesellschaft bei und zeigte sich, um der Kreuzzugspropaganda zu dienen, mit ihren Insignien. Dieser Gesellschaft scheint nur eine kleine Schar dem König Nahestehender beigetreten zu sein, eine größere Wirkung war ihr nicht beschieden; es ist durchaus denkbar, daß diese Getreuen auch schon die St. Georgsbruderschaft angenommen haben.

Die Bruderschaft hat fortan neben und mit dem Orden bestanden, wobei es offensichtlich sogar in der Terminologie Ungenauigkeiten gab, und es nicht immer eindeutig feststellbar ist, ob der St. Georgs-Ritterorden selbst oder die St. Georgsbruderschaft gemeint war oder vielleicht die Georgsgesellschaft, wenn in den Quellen, auch in persönlichen Aussagen Maximilians, davon die Rede ist.

Es muß dahingestellt bleiben, was der König eigentlich, als er 1507 die Reichsstände zum Reichstag nach Konstanz beschied und ihnen schrieb, daß er die "sant Jorgenbruderschaft" mit dem Adel aufrichten und zunächst nach Rom und dann mit dieser Bruderschaft gegen die Türken ziehen wolle, und weiter von seiner "angenomen Georgen ritterschaft und bruderschaft" sprach.

Bei der Kaiserproklamation im Dom von Trient am 4. Februar 1508 ließ Maximilian als "Erwählter Römischer Kaiser" durch Mathäus Lang verkünden, daß er und etliche Fürsten, Grafen, Herren, Ritter und Knechte den "sant Jorgen urden" angenommen hätten und dies nun feierlich erneuerten; er fragte alle jene, die den Orden angenommen hätten, ob sie bereit seien, ihn bei der Gewinnung der Kaiserkrone zu unterstützen. Um den St. Georgs-Ritterorden kann es sich hier doch nicht handeln, wohl aber um die Bruderschaft, möglicherweise auch um die Gesellschaft.

Nun zurück zum St. Georgs-Ritterorden und zu einigen Beispielen für die Obsorge, die Maximilian der Stiftung seines Vaters angedeihen ließ:

Ähnlich wie Friedrich III. bemühte sich auch Maximilian, dem Orden durch Zuwendung von kirchlichen Besitzungen aufzuhelfen. So hob Papst Alexander VI. auf Bitten Maximilians im Jahr 1494 die Benediktinerabtei St. Jakob zu den Schotten in Konstanz und die

Zisterzienserabtei Viktring in Kärnten auf und übertrug sie samt ihren Einkünften dem St. Georgs-Ritterorden. Die beiden Abteien befanden sich seit Jahren in nicht aufzuhaltendem Niedergang und sollten auf diese Weise wohl einer neuen Aufgabe zugeführt werden, aber beide Inkorporationen wurden nicht durchgeführt; bei Viktring war der Widerstand der Kärntner Landstände und des Erzbischofs von Salzburg so vehement, daß der König dem Hochmeister Siebenhirter verbieten mußte, sich in Rom weiterhin um die Abtei zu bemühen.

Auch in der Frage der Inkorporation des Wiener-Neustädter Bistums suchte Maximilian eine endgültige Regelung zu erreichen, was aber nicht gelang; lediglich die Pfarr- und nunmehrige Domkirche wurde nun - ohne Schwierigkeiten - den Chorherren weggenommen und dem Georgs-Ritterorden übergeben, der Bischofsstuhl blieb aber weiterhin unbesetzt. Er versuchte auch, durch die Übertragung von Pfarrkirchen und anderen Kirchen samt deren Einkünften den Orden zu fördern, aber nicht alle Anordnungen Maximilians wurden auch durchgeführt. Hervorzuheben ist die Inkorporation der Pfarre Bozen in den St. Georgs-Ritterorden im Jahre 1511, die ohne größere Schwierigkeiten vor sich ging und von der wir wissen, daß sie dem Orden auch finanziell etwas einbrachte, denn als Maximilian dem Hochmeister Geumann befahl, die Pfarre mit einem geeigneten Ordensangehörigen zu besetzen, legte er auch fest, daß das Geld für den Ausbau von Millstatt verwendet werden müsse. Auch die Übertragung der Schlösser und Herrschaften Landskron und Steuerberg in Kärnten, etlicher Ämter und kleinerer Besitzungen in den Erblanden sollten die finanzielle Basis des Ordens verbreitern.

Weithin aber mußte sich die Fürsorge Maximilians für den Orden auf die Erteilung von Privilegien, auf Schutzprivilegien und Privilegienbestätigungen beschränken.

1504 griff der König schlichtend in einen schweren Konflikt zwischen dem Hochmeister und den Komturen des Ordens ein. Die von der von Maximilian eingesetzten Kommission erzielte Regelung wurde schriftlich niedergelegt, wobei die alten Statuten bestätigt, präzisiert und ergänzt wurden. Nun soll versucht werden, das persönliche Verhältnis Maximilians zum Georgs-Ritterorden zu charak-

terisieren:

Während des Venezianerkrieges, als die Möglichkeit zu einem Kreuzzug geringer war denn je, trat/ Maximilians Beziehung zum St. Georgs-Ritterorden in ein neues Stadium. Er trug sich mit dem Gedanken einer Veränderung des Ordens, die diesem endlich die ersehnte Wirksamkeit geben sollte und er trug sich wahrscheinlich sogar mit dem Gedanken selbst in den Orden einzutreten.

Im September 1511 teilte Maximilian seinen Erbländern mit, daß er von Jugend auf zu "dem lieben herrn und ritter sannd Jorgen" besondere Verehrung und Liebe hege und bei ihm seine Zuflucht suche und nunmehr entschlossen sei, den Orden zu erweitern und etwas weltlicher zu machen, damit das Haus Österreich ein Schild sei gegen die Ungläubigen. Um seine Pläne mit dem Orden zu fördern sei er entschlossen, im kommenden Winter, wenn es die Kriegsführung zuließe, persönlich den Orden anzunehmen. Zur gleichen Zeit ließ er Briefe an andere christliche Könige ausgehen, daß er den Spuren seines Vaters folgend den St. Georgs-Ritterorden erhalten, seine Einkünfte vermehren wolle und selbst danach strebe, zur Ehre Gottes und seines glorreichen Märtyrers Georg den Orden anzunehmen und unter dem Zeichen des hl. Georg die Feinde des Kreuzes zu besiegen. Ähnliche Schreiben ergingen auch an einige Reichsstände.

Wie einige Quellenaussagen aus den Jahre 1513/14 beweisen, sollte dies wohl eine Umwandlung vom Rätterorden alter Prägung - eben nach dem Vorbild des Deutschen Ordens - zu einem Ritterorden mehr nach dem Vorbild des Ordens vom Goldenen Vlies sein; genauere Pläne oder gar Statuten sind nicht überliefert, es gibt auch keine Nachricht, daß die Umwandlung tatsächlich durchgeführt worden wäre. Der Eintritt Maximilians in einen derart umgestalteten Georgsorden wäre selbstverständlich gewesen, er wäre, wenn wir an den Vliesorden denken, sicher sein Oberhaupt geworden.

Vielleicht wollte sich Maximilian diese Möglichkeit offenhalten, als er nach dem Tod des Hochmeisters Johann Siebenhirter (1508), dem den Statuten entsprechend zum Nachfolger gewählten Johann Geumann die Bestätigung und damit die Hochmeisterwürde

durch Jahre verweigerte und ihn in der Stellung eines Verwalters des Hochmeisteramtes beließ. Der aus Oberösterreich stammende Geumann war 1495 in den Orden eingetreten und sehr rasch Landkomtur, Oberstkomtur und Ordensmarschall geworden und genoß sichtlich die Wertschätzung Maximilians, der ihn zu verschiedenen Aufgaben heranzog. Nach der Wahl Geumanns zum Hochmeister sprach der Kaiser dem Orden sogar das Wahlrecht ab und beließ ihn bis 1518 in der Stellung eines Verwalters des Hochmeisteramtes. Dann erst bestätigte er ihn als Hochmeister und erhob ihn in den Fürstenrang und setzte ihn wenige Monate später zu einem seiner Testamentsvollstrecker ein, sicher ein Zeichen besonderen Vertrauens; auch Äußerungen Geumanns lassen sein Verhältnis zum Kaiser ungetrübt erscheinen. Die Ursache für die lange Verzögerung der Bestätigung kann also kaum in der Person Geumanns gelegen sein, über den wahren Grund und den eventuellen Zusammenhang mit der Umgestaltung des Ordens lassen sich nur Vermutungen anstellen.

Fest steht, daß Maximilian im Jahr 1513 die Idee einer Umgestaltung des Ordens noch nicht fallengelassen hatte, denn in einem Vertrag zwischen Maximilian und Jörg von Rottal und Siegmund von Dietrichstein, der die Heirat Dietrichsteins mit Barbara von Rottal betraf, wurde festgesetzt, daß Rottal, seine Tochter und Dietrichstein mit all ihrem Hab und Gut in die Georgsbruderschaft eintreten ^{sollten} und wenn, ^{Maximilian} es wüßte, auch in den St. Georgs-Ritterorden. Dazu aber hätte es eines Ordens in neuer Form bedurft und zu dieser Umgestaltung ist es nicht gekommen.

Es ist ganz unwahrscheinlich, daß der Kaiser als Ritterbruder in den unveränderten St. Georgs-Ritterorden eingetreten ist, er war zwar im Spätherbst 1511 in Millstatt, aber es ist nicht anzunehmen, daß ein solcher Schritt so heimlich getan worden wäre, daß jede Nachricht davon fehlte. Sicher aber ist, daß ihn der Wunsch, dem St. Georgs-Ritterorden noch näher anzugehören als nur über die St. Georgsbruderschaft, bis zu seinem Ende begleitet hat. Dafür sprechen insbesondere seine letzten willigen Verfügungen. In einem Testamentsentwurf aus dem Jahre 1514 wünschte er in einer Kirche inmitten einer Ordensburg des St. Georgs-Ritterorden begraben zu sein und dem St. Georgs-Ritterorden die Sorge für sein

Seelenheil anzuvertrauen. Und im eigentlichen Testament, setzte er fest, daß er in der Georgskirche in der Burg von Wiener Neustadt, die seit Kaiser Friedrichs Zeiten dem St. Georgs-Ritterorden gehörte, begraben werde und bestimmte außerdem, daß eine der Hüllen für seinen Leichnam aus weißem Stoff mit dem roten Kreuz der Georgsritter sein sollte.

Ganz besonders deutlich wird die persönliche Beziehung Kaiser Maximilians zum St. Georgs-Ritterorden aus den von ihm verfaßten oder angeregten Werken; die Rolle des Ordens in diesen Werken macht deutlich, welche Bedeutung der Orden in seinem Denken, in seiner persönlichen Frömmigkeit, für seine Georgsverehrung und für seine Türkenzugspläne hatte. Es ist ja bekannt, daß der Kaiser literarische Werke mit autobiographischem Charakter, Werke der bildenden Kunst, Illustrationswerke, die seinen Ruhm verkünden sollten, aber auch Bücher, die sozusagen praktischen Zwecken zu dienen hatten, angeregt und deren Entstehen durch intensive Mitarbeit begleitet hat. Diese Werke hatten alle die Aufgabe, seine Leistungen, seinen und seines Hauses Ruhm den Zeitgenossen vor Augen zu stellen und zugleich seine politischen Ideen und Ziele populär zu machen, aber er verfolgte damit auch den Zweck, sein Andenken als ein großer Kaiser für die Nachwelt festzuhalten. In diesen Werken finden wir - wenn auch in freier künstlerischer Gestaltung - festgehalten, wie Maximilian gesehen werden wollte und was ihm an seinen Handlungen und Zielen besonders wichtig schien und hiebei kommt dem St-Georgs-Ritterorden ein eindrucksvoller Stellenwert zu.

In einem seiner sogenannten Gedenksbücher, einer Art Notizbuch, in dem Maximilian seine Pläne für Bücher, die er herausbringen wollte, festhielt, heißt es unter der Rubrik "Andacht sant Jorgen Bruderschaft": "Item kunig sol zu obgemelter bruderschaft ain aigen puch machen lassen". Es ist nun nicht klar, was darunter zu verstehen ist, vielleicht ein erster Hinweis auf das Gebetbuch für den St. Georgs-Ritterorden, das der Kaiser etliche Jahre später schaffen und drucken ließ, dem hier aber ein eigener Vortrag gewidmet ist, so daß ich es aussparen möchte. Jedenfalls haben den Kaiser Buchpläne für den St-Georgs-Ritterorden durch Jahre beschäftigt.

Jakob Mennel, Manlius, entwarf im Auftrag Maximilians einen Heiligenkalender, den er als "Kalender sant Jörgenordens" bezeichnet; der enthält neben den allgemein verehrten Heiligen auch die österreichischen und außerdem Namen von Seligen aus der Ahnenreihe Maximilians.

Im letzten Teil des Theuerdank, eines in Versen abgefaßten Ritterromans, dessen Held die Züge Maximilians trägt, und der die Brautfahrt nach Burgund in poetischer Form schildert, zieht dieser Theuerdank als Georgsritter an der Spitze des Ordensheeres "dem eerlichst streit" entgegen, denn erst nach der siegreichen Rückkehr aus dem Glaubenskampf kann er die Braut, die Königin Ehrenreich, endgültig gewinnen. Der Kampf gegen die Türken mit den Georgsrittern und vielleicht auch als Georgsritter muß einmal mehr als Herzensanliegen Maximilians gesehen werden, daß er auch in diesem literarischen Werk dokumentiert wissen wollte.

Maximilian hat in allen seinen literarischen Werken das Bild, genau gesagt den Holzschnitt als Ergänzung zum Wort eingesetzt um es einprägsamer zu machen; er hat aber auch Werke schaffen lassen, die in erster Linie durch das Bild, die Illustration, wirken sollen und bei denen das Wort eine untergeordnete Rolle spielt. Ich erinnere insbesondere an den Triumphzug. In diesem Zusammenhang, nämlich für den St. Georgs-Ritterorden bedeutsam, möchte ich aber auf die Ehrenpforte verweisen. Es handelt sich um ein großes Holzschnittwerk in der Form einer dreiteiligen antiken Triumphpforte, auf der in Bildern verbundenen mit kurzen Texten, der Kaiser und seine Taten verherrlicht wird. Die drei Pforten sind als Pforte der Ehren und der Macht (Mitte), als Pforte des Lobes (links) und als Pforte des Adels (rechts) bezeichnet. Zwei Holzschnitte (im linken Eckturm) sind dem Orden und zeigen sehr klar, wie Maximilians Phantasie seine Beziehung zum Orden gesehen hat. Das eine soll den Kaiser, wenn schon nicht als Stifter so doch Förderer des Ordens, vielleicht sogar als Angehörigen zeigen: Maximilian sitzt auf einen Thron und hält gemeinsam mit vor ihm knienden Ordensrittern und Ordenspriestern das Modell einer Ordenskirche. Der dazugehörige

Text lautet:

In sorgen gross und gferlichkeit
hat er beweist sein dapferkeit
daryn gott im sein leben vrist
des er ym dannckpar worden ist
dann mit Im in sandt Jorgens orden
viel streytpar helt seind Bruder worden.

Und das zweite Bild zeigt den Kaiser als Ordensritter und vor ihm acht Ritter kniend, die auf die Fahne schwören, offenbar vor dem Aufbruch zum Türkenzug, denn der Text meldet:

Gross fleiss und ernst er furwent
damit der unglaub wird getrennt
ein gemeiner zug soll fur sich gan
desshalb mant er alle fürsten schon
got wöll das man im volg bei zeit
zu trost der ganzen christenheit.

Für den St. Georgs-Ritterorden verdient ein nicht ausgeführtes Projekt Maximilians besondere Aufmerksamkeit, das in engstem Zusammenhang mit den Grabmalplänen des Kaisers steht; es handelt sich dabei offensichtlich um den Plan, besser gesagt um das Programm für die Ausgestaltung der Grabkirche wohl innerhalb einer Ordensburg des Georgsordens. Die von Marx Treitzsauerwein aufgezeichneten Anweisungen Maximilians beginnen mit einer kolorierten Zeichnung: Maximilian als Georgsritter - das rote Kreuz auf dem Brustharnisch - auf dem Thron sitzend mit Krone und Reichsapfel. Auf den Stufen zum Thron steht: "Schreib mein Grabstift und sand Jorgen orden auch mein geschlecht und stamen auserkoren". Dieses Projekt ist wohl das einprägsamste Zeugnis dafür, wie sich Maximilian den Georgsorden eigentlich vorgestellt und gewünscht hätte. Da diesen Grabmalplänen ein eigener Vortrag gewidmet ist, möchte ich es mit dem Hinweis darauf bewenden lassen.

Zusammenfassend möchte ich sagen, daß die Bedeutung Maximilians I. für den St. Georgs-Ritterorden ebenso unübersehbar ist wie die dieser Institution für ihn. Der Orden und die von ihm nicht zu trennende Bruderschaft hatten unter Maximilian zweifellos ihre, wenn auch bescheidene Blütezeit und der Kaiser sah im

St. Georgs-Ritterorden, obwohl er nicht der eigentliche Stifter war, seinen Orden, mit dem er sich auf besondere Weise verbunden fühlte. Sein Verhältnis zum St. Georgs-Ritterorden, gleichsam seinem Hausorden, hat, wenn ich das so formulieren darf, geradezu gleichnishafte Charakter für sein Leben und seine Politik. In der Beziehung zum Orden zeigte sich seine tiefe Verwurzelung im mittelalterlichen Gedankengut, das bei aller Aufgeschlossenheit gegenüber neuen geistigen Strömungen, nicht nur im religiösen Bereich sondern auch in seinen politischen Auffassungen für ihn charakteristisch war. Ich verweise nochmals auf seine an mittelalterlichen Idealen orientierten politischen Leitideen, wie universales Kaisertum und gesamtchristlicher Kreuzzug. In seinem Verhalten dem Orden gegenüber wird auch ganz deutlich, mit welcher unbeirrbaren Festigkeit dieser Kaiser an seinen Grundideen festhielt, auch wenn Fehlschläge und Ablenkungen dazwischen kamen. Sein Verhältnis zum St. Georgs-Ritterorden zeigt auch, wie phantasie- und plänereich Maximilian in der Verfolgung seiner Pläne war; wenn ein Unternehmen fehlschlug, wurde ein anderes ins Werk gesetzt, um das Ziel doch noch zu erreichen. Und seine Ideen und seine Ideale hat Maximilian ganz besonders in seinen Werken deutlich gemacht.

Trotz aller Einschränkungen kann gesagt werden, daß Maximilian bei seinem Tod einen konsolidierten, wenn auch nicht starken oder gar mächtigen St. Georgs-Ritterorden hinterlassen hat; dann aber schritt die Zeit über den Orden hinweg.

DAS GEBETBUCH KAISER MAXIMILIAN I. UND DER ST. GEORGS-
RITTERORDEN

Offensichtlich kurz vor 1600 hat Herzog Maximilian I. von Bayern den mit Randzeichnungen Dürers und Cranachs ausgestatteten Teil des berühmten Gebetbuchs seines fast hundert Jahre älteren Namensvetters, des Kaisers Maximilian I. erwerben können. Heute befindet sich dieser Teil als eine der bedeutendsten Cimelien in der Münchner Staatsbibliothek. Um die Erwerbung hatte sich auch Kaiser Rudolf II. bemüht: das Gebetbuch befand sich damals im Nachlaß des 1586 verstorbenen Kardinals Granvella in Besançon. 1675 ist das Brevier, wie es damals genannt wurde, erstmals kunsthistorisch behandelt worden. Begeistert über die in der Münchner Residenz gesehenen Kunstschatze, die ihm noch von dem bereits 1651 verstorbenen großen Dürersammler Maximilian von Bayern selbst gezeigt worden waren, erinnert sich Joachim von Sandrart in seiner Teutschen Academie: "Ferner hab ich ein Breviario auf Pergament gezeichnet gesehen bey Ihro Churfürstlichen Durchleuchtigkeit Maximilian in Bayrn, worinn Albert Dürer alle Heiligen nach deren Namen, auch verwunderliche Zierprahten, Laubwerken, Groteschken mit der Feder und von unterschiedlichen Farben über die massen vernünfftig geschraffirt und geistreich gebildet, daß solches für eine der grösten Zierde seiner Hand gehalten wird" (A.R.Peltzer, Joachim von Sandrarts Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675. Leben der berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister. Hrsg.u.komm. v.R.A.Peltzer. München 1925, S.67. - Aus dem zweiten Hauptteil der Teutschen Academie von 1679, ebenda, S.310:) "Von Zeichnungen oder Handrissen ist gleichfalls eine unvergleichliche Menge in und auser Büchern zu sehen. Unter diesen leuchtet ein Brevier in quarto, darinn von jedes Heiligen Leben der erste grosse Buchstab von Albrecht Dürer mit der Feder entweder von schwarzer Dinten oder grün und anderen Farben gemacht mit Bildern, Crotaschen und Laubwerk überall herum dermassen holdseelig bereichert, daß niemals etwas in dieser Materie vernünfftiger und fleissiger gesehen als dieses Buch, welches Ihr Churfürstl.Durchl. selbst mir gnädig gezeigt und mein Urtheil davon zu hören begehrt, auch über meine gehorsamste Aussage sich gnädigst content verspüren lassen."

Der erste nachweisbare Eintrag in den Inventaren der Kunstwerke des bayerischen Hofes stammt aus der Zeit um 1628. Dort heißt es: "Ein thail eines auf Pergament getruckhten Bettbuechs in klain folio, in margine seind von dem beruembten Albrecht Dürer, vnd Lucas Gronach vilerlai schene Handtriss, ist von aussen mit blaw vnd gelben, von Innen mit rotten Türggischem Leder eingebunden" (fotokopiertes Exemplar im Archiv der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München). Richtig erkannt hatte man anlässlich der Inventarisierung also bereits, daß es sich um einen Teil eines Gebetbuchs handelte; auch vermerkte man ausdrücklich den technischen Befund: ein gedrucktes Buch, illustriert mit Handzeichnungen.

* * *

Vom frühen 19. Jahrhundert an ist das Gebetbuch Gegenstand insbesondere der Dürerforschung. Ermöglicht wurde die Beschäftigung mit diesen Zeichnungen - und zwar zunächst nur der Dürerschen Zeichnungen - durch Johann Nepomuk Strixners hervorragende lithographische Reproduktionen, die unter dem Titel "Albrecht Dürers Christlich-mythologische Handzeichnungen" in Lieferungen der Jahre 1808/09 erschienen und von erheblichem Einfluß auf die damals zeitgenössische Dekorationskunst waren. Sogleich würdigte Goethe in der Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung die Gebetbuchillustrationen - es versteht sich von selbst, daß seine Stellungnahme die Kenntnis der Randzeichnungen Dürers in der gebildeten Welt der Romantiker wesentlich verbreitern half.

Erst 1818 wurden die Cranach-Zeichnungen des Münchner Gebetbuchs als "Nachtrag zu den christlich-mythologischen Handzeichnungen Dürers" ediert. Daß der Titel der Lithographienlieferungen, nämlich "Christlich-mythologische Handzeichnungen" bereits eine wesentliche Aussage zur Inhaltsdeutung der Illustrationen des Gebetbuchs trifft, sei kurz angemerkt.

Joseph Heller, der große Dürerforscher in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts hat erstmals seit Beginn der wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Gebetbuch darauf hingewiesen, daß Kaiser Maximilian I. der Auftraggeber war; auch dessen Rolle als Verfasser stellt Heller deutlich heraus.

Zu Ende des 19. Jahrhunderts wurde erst wieder erkannt, daß das in der Bibliothèque municipale in Besançon befindliche Gebetbuchfragment die Fortsetzung des Münchner Teils bildet. Es war um 1600, bei der Aufteilung des Granvellaschen Nachlasses in Besançon verblieben. In gleicher Technik wie im Münchner, sind im Be-

sançonner Fragment reiche Illustrationen ausgeführt. Fünf Künstler waren beteiligt: Hans Baldung Grien, Hans Burgkmair, Jörg Breu, Albrecht Altdorfer sowie ein Schüler Altdorfers.

In unserem sehr stark gerafften Forschungsüberblick ist die 1907 erschienene Gesamtausgabe beider Gebetbuchfragmente durch Karl Giehlow besonders hervorzuheben (Kaiser Maximilians I. Gebetbuch mit Zeichnungen von Albrecht Dürer und anderen Künstlern. Faksimiledruck der Kunstanstalt Albert Berger in Wien. Hrsg. v. K. Giehlow. Wien 1907). Sie kann die Grundlage für eine kritische, heute erstaunlicherweise immer noch fehlende Gesamtanalyse von Text und Illustration des Gebetbuchs bilden. Auffallenderweise ist auch nach 1907 der Dürersche Hauptanteil an der Gebetbuchillustration nach wie vor separater Untersuchungsgegenstand. Walter L. Strauss hat 1974 eine handliche Gesamtausgabe mit englischer Übersetzung des lateinischen Gebetbuchtextes besorgt; Fragen zur Ikonographie und Stilkritik werden hier knapp behandelt (The Book of Hours of the Emperor Maximilian the First decorated by Albrecht Dürer, Hans Baldung Grien, Hans Burgkmair the Elder, Jörg Breu, Albrecht Altdorfer, and other Artists. Printed in 1513 by Johannes Schoensperger at Augsburg. Ed. and with a detailed Commentary by W. L. Strauss. New York 1974).

Das Rätsel um die Deutung der Illustrationen - auch nach den jüngsten, sehr gewichtigen Untersuchungen nur der Dürerschen Randzeichnungen durch Hans Christoph von Tavel im Münchner Jahrbuch 1965 und durch die beiden Autoren Ewald M. Vetter und Christoph Brockhaus im Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg 1972 - ist, wie mir scheint, letztlich immer noch nicht überzeugend gelöst. Die drei letztgenannten Verfasser aber dürften der richtigen Interpretation bereits sehr nahe kommen. Zu wünschen wäre eine intensive Beschäftigung nicht nur allein mit dem Dürerschen Anteil, sondern nun auch mit dem gesamten Werk. Die Referentin selbst nimmt hier nur den Standpunkt des Beobachters ein.

Kurz seien die Stichworte angeführt, unter denen Goethe den Münchner Gebetbuchteil, d. h. die Dürerschen Randzeichnungen betrachtet hatte: Hohes und Würdiges, Edles und Zartes, Humoristisches, Das Naive, Allegorisch Bedeutendes, Malerische Freyheit, Zier-rathen, Christliches, Künstlerische Behandlung.

Ich hoffe, diese Stichworte haben Sie nun neugierig genug auf das Gebetbuch Kaiser Maximilians I. gemacht!

Um Ihnen einen ersten Eindruck zu vermitteln, blättern wir zunächst ein wenig das aus annähernd 320 Druckseiten bestehende Buch d.h. den Münchner sowie den Besançonner Teil durch: der Satzspiegel ist 14 - zeilig, äußerer seitlicher und unterer Rand sind breiter als die übrigen Ränder. Außer in den roten Titeln, Überschriften und Initialen ist die Schrift tiefschwarz. Die Größe eines Pergamentblattes beträgt 275 x 190 mm, entspricht also knapp unserem Din-A-4-Format.

Die gotische Drucktype, heute auch "Gebetbuchfraktur" genannt, soll sich, nach Meinung der älteren Forschung, historisierend von der böhmischen Kanzleischrift des späten 15. Jahrhunderts ableiten und vom Sekretär des Kaisers, Vincenz Rockner, geschaffen worden sein. Obwohl gedruckt, soll sie an eine Handschrift erinnern. Die Gebetbuchfraktur entspricht der Schrift "Clipalicana maior" in der Schriftprobensammlung "Proba centum scriptuarum" des Augsburger Benediktinermönchs und Kalligraphen Leonhard Wagner (1454 - 1522). Zur Entstehung der Schrifttype vertritt die neuere Forschung eine andere Ansicht: die speziell für das Gebetbuch entworfenen Drucktypen sollen von Wolfgang Spitzweg aus Wiener-Neustadt, einem Mitglied der ehem. Kanzlei Kaiser Friedrichs III. stammen und stilistisch auf die Drucktypen des für Friedrich III. geschriebenen Andachtsbuches zum hl. Morandus (Cod. 1946, Wien, Österreichische Nationalbibliothek) zurückgehen.

Von Hand gezogene rote Linien finden sich unter den Druckzeilen und seitlich zur Abgrenzung des Satzspiegels von den Rändern. Einzelne Buchstaben sind nach oben oder nach unten durch versetzbare, nach Belieben angefügte Schnörkel verziert, um dem Druck den Charakter eines Manuskriptes zu verleihen. Die gleichen Drucktypen wurden übrigens auch für die Publikation des 1517 erschienenen autobiographischen Romans des Kaisers, "Der Theuerdank", benutzt.

Der 1508 von Kaiser Maximilian zu seinem Buchdrucker auf Lebenszeit ernannte Johannes Schönsperger in Augsburg hat 1513 die Drucklegung besorgt und auf der letzten Seite mit dem Impressum versehen. Dieses lautet: Joannes Schönsperger. Ciuis Augustanus imprimebat. Anno Salutis. M. D. xiiij. iij. Kalendas Januarij. Das heißt, schon am 30. Dezember 1513 wurde der Druck abgeschlossen. Aber trotz des Impressums war der Druck unvollendet. Unter anderem fehlten das Titelblatt und das Kalendarium, das, wie in Gebetbüchern üblich, auf den ersten Seiten erscheinen sollte. Wegen kirchenrechtlicher Überprüfungsarbeiten stand es zum Zeitpunkt der

Drucklegung der übrigen Blätter noch nicht für die Publikation zur Verfügung. Erst nach dem Tod des Kaisers lag die päpstliche Druckerlaubnis für das Kalendarium vor. Auch waren noch einige Blätter in verschiedenen Lagen für zusätzliche Gebete freigeblieben, und für Initialen wurde in vielen Fällen Platz gelassen. Erst später, d. h. in den dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts sind hier kolorierte Initialen hineingemalt worden, wobei auch einzelne gedruckte Großbuchstaben auf diese Weise überdeckt wurden.

Federzeichnungen in violetter, roter, brauner und grüner Tinte füllen auf 124 von annähernd 320 Druckseiten die Ränder. Eine Randverzierung besteht jeweils aus einer einzigen Farbe. Das aufwendig innerhalb dieser Federzeichnungen angebrachte Datum 1515 in lateinischen Ziffern (fol. 81^V) ist mit Sicherheit authentisch, im Unterschied zu anderen, doch wohl erst nachträglich hinzugefügten Datumsangaben 1515.

Das fragmentarisch gebliebene Gebetbuch beginnt mit der Oratio ad suum proprium angelum. Es enthält im ersten Teil eine Reihe privater Gebete, des weiteren Psalmen, Hymnen und Gesänge. Eine besondere Hervorhebung erfahren die Schutzheiligen Maximilians: Maria, Barbara, Sebastian, Georg, Andreas und Maximilian. Obwohl nicht Patronin, ist auch Apollonia unter den bevorzugten Heiligen. Das auf sie bezogene Gebet enthält die Bitte um Schutz vor Zahnschmerzen - es ist gewiss erlaubt, zu fragen, ob diese vielleicht ein medizinisches Problem des Kaisers waren. Wenn auch der hl. Matthias Eingang in das Gebetbuch gefunden hat, so ist dies ein höchst aktueller Vorgang, auf den ich später noch zu sprechen komme. Georg erscheint sogar an zwei Stellen, während der zu den Schutzheiligen des Kaisers zählende Leopold im Gebetbuch erstaunlicherweise nicht vorkommt.

Zwei große Textblöcke bilden die Horae intemperatae Virginis Mariae und das Officium Sanctissimae Crucis.

Insgesamt sind heute noch sechs Exemplare des auf Pergament in folio-Format gedruckten Gebetbuchs erhalten, nämlich außer dem München/Besançonner Exemplar je eines in der Nationalbibliothek in Wien, im Britischen Museum in London, in der Vatikanischen Bibliothek, in der Keble College Library in Oxford und in der Bibliothèque Royale Albert I. in Brüssel.

Erwin Panofsky, der das Gebetbuch in seiner erstmals 1943 erschienenen, aber mehrfach noch überarbeiteten Publikation über Leben und Kunst Albrecht Dürers behandelt, ist der Meinung, die überlieferten Exemplare seien Probedrucke: "Sie bilden" sagt Panofsky

"keine richtige 'Edition'. Kein einziges Exemplar stimmt gänzlich mit einem anderen überein, und keines ist wirklich vollständig. ... (für die Probedrucke waren) noch Änderungen und Zufügungen zu erwarten, bevor die endgültige Publikation erfolgen konnte. ..."

Außer den Pergamentdrucken existiert noch ein auf Papier gedrucktes Exemplar in Quartformat. Es befindet sich in der Nationalbibliothek in Wien. Dessen Drucklegung erfolgte bei Silvan Otmar in Augsburg und die Schrift ist einfacher als in der großen Pergamentdruckausgabe.

In seinem Gedenkbuch hat Kaiser Maximilian die Doppelausgabe deutlich hervorgehoben: "gebeetbuechl, ain ordinarij, das ander extraordinarij".

Von den Pergamentdrucken sind nur zwei mit Illustrationen versehen: derjenige in München/Besançon und der im Vatikan befindliche.

Aus der zwischen dem Kaiser und Konrad Peutinger geführten Korrespondenz erfährt man, daß der Augsburger Humanist die Aufsicht über die Drucklegung inne hatte und daß bei Johannes Schönsperger in Augsburg 10 Pergamentdrucke hergestellt werden sollten. Wenn diese nicht nur Probedrucke waren, worauf Erwin Panofsky hinzielte, sondern, wie in älterer und auch neuerer Literatur im allgemeinen angenommen wird, wohl zu Recht angenommen wird, die Gesamtauflage bildeten, dann ist die Edition als außerordentlich klein zu bezeichnen.

Die nicht sehr reich fließenden archivalischen Quellen machen außerdem deutlich, daß das neue ein älteres Gebetbuch ersetzen sollte.

Ein Gebetbuch, das als das "ältere" angesehen werden kann, befindet sich in der Nationalbibliothek in Wien (cod. 1907). Dazu später einige Bemerkungen.

Peutinger hatte sich nicht nur um die Drucklegung zu kümmern; er hielt auch die Kontakte zu den Künstlern, die das Prachtexemplar des Maximilianischen Gebetbuchs illustrieren sollten, aufrecht. So hat sich z.B. ein Brief an Hans Baldung Grien erhalten, in dem von dreiteiligen Lagen und von Zeichnungen Dürers, u.a. einem "sant Jorgen in vollem...curisser mit dem trachen" die Rede ist. Inwieweit auch Peutinger die Sinngehalte der Illustrationen mitbestimmt hat, ist freilich eine der vielen offenen Fragen. Zu ihnen gehört auch die: hat der Kaiser tatsächlich selbst, wie dies in der Literatur bisweilen vermutet wird, die Zusammenstellung

der Texte bestimmt und welche Rolle spielen dabei welche Berater? Auch dazu später noch einige Bemerkungen.

Übrigens handelt es sich bei dem oben erwähnten, heute in der Vatikanischen Bibliothek befindlichen Pergamentexemplar des Gebetbuchs um ein Geschenk des Kaisers an Konrad Peutinger. Von den erhaltenen Pergamentdrucken ist es das einzige, daß neben dem München/Besançonner Exemplar illustriert ist. Seine Abbildungen bestehen aus Miniaturmalereien, deren erst später erfolgte Ausführung im Auftrag Peutingers selbst erfolgt ist. Die Qualität dieser Illustrationen ist, verglichen mit den berühmten Federzeichnungen, außerordentlich bescheiden. Sie werden einem namentlich heute unbekanntem Augsburger Maler zugeschrieben.

* * *

Nun zum Problem: das Gebetbuch Kaiser Maximilians und der St. Georgs - Ritterorden!

Dieses Problem wird akut, wenn wir nach der Funktion des Gebetbuchs, d.h. nach seiner Bestimmung fragen. Wir sprechen zwar vom Gebetbuch des Kaisers, doch ist auffallend, daß ein solches Gebetbuch nicht als ein singuläres Exemplar existiert, sondern, wenn auch in kleiner Auflage, als Druck. Schon dieses Faktum deutet darauf hin, daß man wahrscheinlich den ausschließlich privaten Charakter des Gebetbuchdrucks in Zweifel ziehen muß. Für wen also waren die Exemplare bestimmt?

In der Forschung herrscht, wenn auch nicht unwidersprochen, die Meinung, die Gebetbuchexemplare seien als Auftrag des Kaisers für hochrangige Mitglieder des St. Georgs-Ritterordens bestimmt gewesen. Im allgemeinen gilt der mit Federzeichnungen versehene Band als der persönliche des Kaisers. Dagegen hält ihn jedoch Ferdinand Eichler (F. Eichler, Ist das Gebetbuch Kaiser Maximilians I. für den St. Georgs-Ritterorden bestimmt gewesen? In: Zentralblatt für Bibliothekswesen. 53, 1936, S. 190ff) für das Exemplar, das dem Orden als Ganzem, verkörpert in der Person des Hochmeisters zugeordnet gewesen sei.

Ob übrigens die anderen Exemplare auch illustriert werden sollten muss dahingestellt bleiben - jedenfalls deutet der Charakter der als zarte farbige Randzeichnungen ausgeführten Illustrationen im München/Besançonner Band aus technischen und künstlerischen Erwägungen nicht auf deren Verwendung als Holzschnittvorlagen hin. Nochmals erwähnt sei in diesem Zusammenhang, daß der berühmte Dürerspezialist Erwin Panofsky dennoch immer wieder auf die mehrfach

widerlegte Hypothese zurückgegriffen hat, der München/Besançonner Band sei in Wirklichkeit nur ein bloßes Arbeitsexemplar für Holzschnitt-Vorlage-Zwecke gewesen.

Sehr wichtig sind Karl Giehlow's zu Anfang dieses Jahrhunderts publizierte Meinungen zur Zweckbestimmung, aus denen ich nachfolgend, bisweilen wörtlich zitieren werde (a.a.O.): Im Unterschied zu dem erwähnten älteren Gebetbuch des Kaisers "hat das neue Gebetbuch noch ein Officium sanctissimae crucis dem Officium beatae Virginis Mariae ad usum Romanum zugereicht, das nach diesem Ritus zu beten den Mitgliedern des St. Georg-Ordens gemäß den kürzlich aufgefundenen Statuten vorgeschrieben war. . . ." Übernommen wurden vornehmlich diejenigen Gebete, die den Geist des Kriegers vor und im Kampf beleben. "Durch die Bestimmung für den Sankt-Georgs-Ritterorden erklärt sich schließlich auf das einfachste das auffallende Fehlen eines Kalenders in den erhaltenen Drucken, für dessen Einfügung am Anfange Blätter leer gelassen sind. Wie sich nämlich aus einem Gedenkbuche des Kaisers ergibt, stand man mit dem Papste in Unterhandlung wegen der Erlaubnis, die 'heiligen ihrer maj. sippenschaft, die nit canonisirt sein und doch vor der zeit, ee die canonisation furgenommen ist, heilig gewest sein, in ihrer maj. kalender zu stellen'. Dieser Kalender bildete aber die Grundlage eines anderen, der nach dem Titel einer erhaltenen Reinschrift für den 'sant Joergen orden' bestimmt war; vollends heißt es in dessen vom Papste erteilter Approbation, daß das 'calendarium per universam religionem militaris ordinis sancti Georgii observandum' zusammengestellt ist. Hierin liegt die urkundliche Bestätigung, daß auch der andere Inhalt des Gebetbuchs sich auf die St. Georgsbrüder, und zwar im weitesten Sinne, bezieht" - soweit Karl Giehlow.

Sehr vereinfacht formuliert besteht in der Forschung, wobei ich mich nochmals auf Giehlow und auch auf Walter Winkelbauer (W. Winkelbauer, Kaiser Maximilian I. und St. Georg. In: Mitteilungen des österreichischen Staatsarchivs. 7, 1954, S. 523ff) berufe, die Meinung, das ältere Gebetbuch Maximilians sei aus Anlaß seiner Königskronung, das "New Pettpuech" aber im Hinblick auf den Erwerb des Kaisertitels und den geplanten, sich daran anschließenden Kreuzzug gegen die Türken - eines der Hauptanliegen des St. Georgs-Ritterordens - um 1508 konzipiert worden. Der neue Zweck habe zur Umarbeitung des vorhandenen Materials geführt. Anstelle der Gebete mit enger Beziehung zum Herrscher seien nun solche getreten, die auf jedes der Stellung nach höhere Mitglied des Ordens bzw. der

St.Georgs-Bruderschaft passen. Im neuen Gebetbuch ist die Stellung Georgs insofern hervorgehoben, als er jetzt der einzige Heilige ist, der zweimal im Gebetbuch erscheint.

Die Forschung hat hier noch eine Fülle von Aufgaben vor sich; nicht die geringste wäre, endlich einen kritischen, wortwörtlichen Vergleich beider Gebetbücher anzustellen und ihre Quellen zu ermitteln. Sehr wichtig sind übrigens in diesem Zusammenhang die von Walter L. Strauss publizierte Forschungsergebnisse. Er weist darauf hin, daß Maximilians persönliches Mitwirken am Gebetbuch überhaupt nur bei Auswahl und Abfolgebestimmung der Gebete anzunehmen sei. Die meisten Psalmen und Gebete des 1.Teils des neuen Gebetbuchs stammen, bisweilen leicht variiert, aus der Gebetsammlung in Maximilians persönlichem älteren Gebetbuch, dessen Texte durch mehrere Schreiber in lateinischer und flämischer Sprache geschrieben sind. Den Anfang bildet hier ein zwölfseitiger liturgischer Kalender, sodann folgen Gebete. Angerufen werden der Schutzengel, Maria, Barbara, Sebastian, Apollonia, Christophorus, Maximilian und Georg. Im neuen Gebetbuch konnte ja, wie gesagt, der Kalender noch nicht gedruckt werden. Dagegen sind, bis auf Christophorus, die gleichen Heiligen angeführt und sogar noch durch Matthias und Andreas ergänzt. Die Psalmenauswahl läßt eine Bevorzugung bestimmter Inhalte erkennen, nämlich Kampf und Rettung. Sehr deutlich wird dies an der Eingliederung von Psalm 130 "De profundis clamavi" in beiden Gebetbüchern. Innerhalb eines Komplexes von sieben Psalmen ist er weit hinten im älteren Gebetbuch eingeordnet. Im neuen Gebetbuch ist er der erste Psalm überhaupt; an anderen Stellen ist er wiederholt; insgesamt ist er dreimal angeführt. Walter L. Strauss vertritt die Ansicht, Psalm 35, der als letzter in dem wohl vom Kaiser selbst zusammengestellten ersten Teil des Gebetbuchs erscheint, spiele am deutlichsten auf die Türkengefahr an den Grenzen des Reiches an. Aus Psalm 35 zitiere ich einige Verse (in Übersetzung): "Herr, hadere mit meinen Haderern; streite wider meine Bestreiter; ergreife Schild und Waffen und mach dich auf, mir zu helfen. Zücke den Speiß und schütze mich wider meine Verfolger. ..."

Betrachten wir jetzt die beiden von Dürer gezeichneten Georgsdarstellungen im Gebetbuch!

Das an Gott gerichtete Gebet auf fol. 9^r ist "De Sancto Georgio" überschrieben. Bei der Bitte, sichtbare und unsichtbare Feinde mögen ihm nicht von Schaden sein, beruft sich der Betende auf den

Beistand, den Gott einst dem hl. Georg beim Sieg über den Drachen gewährt habe. Die Darstellung zeigt das Bild dieses Heiligen schlechthin: in entsprechender Rüstung, mit Nimbus und Attributen(erlegter Drache und Lanze). An der Lanze ist die Fahne mit dem Georgskreuz - in dieser Gestalt als Zeichen des St.Georgs-Ritterordens interpretiert - befestigt.

Der hl. Georg selbst wird im Gebet auf fol.23^v und 24^r angerufen. Auch hier lautet die Überschrift genauso, nämlich "De Sancto Georgio". Das Gebet weist nachdrücklich auf die Taten hin, die der hl. Georg als "miles Christi" geleistet hatte. In der Illustration ist daher auch seine Aktivität sichtbar gemacht: schwer bewaffnet hat der Ritter die mit der gleichen Kreuzesfahne wie auf fol.9^r versehene Lanze auf den soeben erlegten Drachen niedergesetzt. Unterhalb der Schriftzeilen ist ein zweiter, kleinerer, sehr lebhaft agierender Drache - eine ungewöhnliche Hinzufügung bei Darstellungen des Drachenkampfes des hl. Georg - zu sehen. Den Gebetstext in die Deutung mit einbeziehend, lautet Ewald M.Vetters und Christoph Brockhaus' Interpretation(a.a.O.) der gesamten Darstellung dieser Seite: "...Daß Palästina durch die Eroberung der Türken inzwischen dem Christentum verloren gegangen war, hat Dürer wohl zu der Wiedergabe des heranwachsenden Drachens veranlasst, um anschaulicher, als dies durch die Hinzufügung des Zeichens des Georg-Ritterordens auf der Fahne des Heiligen geschehen konnte, den heidnischen Türkenfeind - den 'türkischen trach' - in den Blick zu rücken, dessen Besiegung Maximilian I. mit Hilfe des von ihm erneuerten und propagierten Ordens vornehmlich erstrebte. ..."

Auch andere Randzeichnungen spielen auf den beabsichtigten Kreuzzug gegen die Türken an.

Der unter der Überschrift "Contra Potentes" auf fol. 26^v angeführte Psalm 57 ist illustriert mit den Darstellungen von Christus Salvator, dem Kampf des Erzengels Michael gegen den Teufel und am unteren Rand mit einer hier näher zu beschreibenden Zeichnung. An ihr lässt sich einmal beispielhaft aufzeigen, wie verschlüsselt die Illustrationen des Gebetbuchs sein können. Der unter dem Baldachin in einem triumphwagenähnlichen Fahrzeug Sitzende erweist sich durch seine Insignien als ein Herrscher, als einer der in der Überschrift zitierten Potentes. Der Halbmond auf dem Reichsapfel deklariert ihn als Türkenherrscher. Seitlich am Wagen ist eine Harpyie zu sehen, die als mörderisches Wesen im Dienst der Erinnyen zu verstehn ist. Ein Widder zieht den Wagen aus dem Bildfeld heraus. Schon in den Etymologiae des um 600 lebenden lateinischen

Kirchenlehrers Isidor von Sevilla wurde der Widder, der aries, mit dem Kriegsgott Ares in Verbindung gebracht. Auch hier ist eine ähnliche Gedankenverbindung anzunehmen. So könnte man, wie dies Vetter und Brockhaus vorschlagen, das Gespann als kriegerische Unternehmung eines Türkenherrschers deuten. Um diese nun aber als ein törichtes Unterfangen zu erklären, wird das Zugtier am Bart von einem auf dem Steckenpferd reitenden Putto angeführt. Analysiert man nun die gesamte Illustration, dann heißt das: der kriegerische und damit feindliche türkische Herrscher, der Erzfeind Europas und des Kaisers, muss bei Erscheinen des Salvator mundi davonziehen. Er ist letztlich kein starker Kriegsheld. Die Darstellung des Michaelskampfes dient hier als Parabel.

Bevor die Randzeichnung auf fol. 42^V erklärt werden soll, muss kurz auf ein den Humanistenkreis um Kaiser Maximilian beschäftigendes Werk der Spätantike eingegangen werden. Ein Ägypter, der sich Horus Apollon nannte, hat im 2. oder 4. Jahrhundert nach Christus eine Deutung der ägyptischen Hieroglyphen als Bilderschrift herausgegeben. Sie ist in griechischer Übersetzung unter dem Titel "Hieroglyphica" überliefert, wurde aber erst 1419 in Italien bekannt. Die Humanisten nahmen diese Schrift begeistert auf, dennoch erfuhr das Werk in Italien erst 1517 eine Übersetzung ins Lateinische. Noch vor dieser Übersetzung hatte Willibald Pirckheimer für Kaiser Maximilian das Werk in die lateinische Sprache übertragen, kurz bevor das Gebetbuch gedruckt worden ist, nämlich 1512/13. Pirckheimer ließ seine Übersetzung von Dürer illustrieren und überreichte dem Kaiser 1514 in Linz die Reinschrift. Heute existieren von dem Originalmanuskript mit den Dürerzeichnungen nur noch acht Fragmente.

Man muss also bei Betrachtung der Dürerschen Randzeichnungen des Gebetbuchs immer davon ausgehen, daß in ihnen die für heutige Betrachter gewiss nicht unmittelbar verständliche Bilderwelt des Horapollon Eingang gefunden hat. Selbstverständlich bedienten sich die Künstler auch noch anderer Überlieferungen der Symbolsprache. So sei in diesem Zusammenhang z.B. an den "Physiologus", das spätantike, in vielen Sprachen verbreitete anonyme christliche Volksbuch erinnert. Auf dessen Grundlage hatten sich ja im Mittelalter die "Bestiaria" entwickelt und die bildende Kunst war meist indirekt durch sie beeinflusst worden. Der Physiologus deutet die den teils wirklichen, teils aber auch fabulösen Tieren, Pflanzen und Steinen zugeschriebene Natur symbolisch und typologisch auf Christus, die Trinität, die Kirche, den Teufel und den Menschen.

Kehren wir nun zu fol. 42^V zurück: der Affe ist Symbol für den Teufel, der Schwan ist ein christliches Symbol für den bevorstehenden Tod und das Kamel ist Hieroglyphe für einen langsamen Menschen. In der Deutung durch Hans Christoph von Tavel(a.a.O.) ist die ohne Bezug zum Text, nämlich Psalm 45, stehende Randzeichnung folgendermaßen zu erklären: "Ein langsamer, träger Mensch wird von einem kriegerischen Orientalen verführt wie ein Kamel, das von der Oase weggeführt wird. Der Schwan läßt dazu seinen Sterbebesang erklingen und der teuflische Affe amüsiert sich dabei." Ewald M. Vetter und Christoph Brockhaus(a.a.O.) beziehen dagegen die Abbildung doch auf den Text, Psalm 45, und zwar auf den auf fol.43^F stehenden Vers "accingere gladio tuo" - 'Gürte dein Schwert an deine Seite, du Held, und schmücke dich schön'. Sie nehmen an, die Aufforderung an den Helden, sich mit dem Schwert zu umgürten, um den kriegerischen Gegner zu bekämpfen, habe die Darstellung eben dieses Gegners in Gestalt des bewaffneten Muselmanns veranlasst. Dessen Bekämpfung sei schließlich vornehmstes Ziel des Kaisers gewesen, um die dem Christentum verlorengegangenen Gebiete wiederzugewinnen.

fol. 25^V zeigt neben dem Gebet zum Namenspatron und Schutzheiligen des Kaisers die Gestalt des hl. Maximilian. Am unteren Rand ist ein Auerochs, am Oberrand, genau in der Mitte, ein Kranich dargestellt. Der Heilige trägt hier, obwohl dies nicht mit der Legendenüberlieferung zu vereinbaren ist, die Kaiserkrone. Auf der Kuppel über dem Mittelportal der wie die Gebetbuchillustrationen 1515 datierten "Ehrenpforte" ist die gleiche Krone aufgestellt und ein zweites Mal ist sie, von einem Engel getragen, über dem mittleren Bogen zu sehen. Wenngleich also in der Krone des hl. Maximilian in der Randzeichnung des Gebetbuches die Kaiserkrone erkannt werden muß, ist das Schwert nicht als Abbild des Reichsswertes zu deuten. Es spielt vielmehr auf das Martyrium des Heiligen an und der Bischofsstab verweist auf sein Amt als Erzbischof. Zur Deutung dieser Randzeichnung berufe ich mich wiederum auf Hans Christoph von Tavel(a.a.O.), der dazu sagt: "... Die Kombination von weltlichem Fürst(Krone), geistlichem Fürst (Bischofsstab) und Märtyrer(Schwert) ergibt die Vorstellung Kaiser Maximilians vom idealen Fürsten: Der Titel im Hauptturm der 'Ehrenpforte' beginnt mit folgenden Worten 'Dem Allerdurchleuchtigsten grosmechigisten Fürstn und Herren Maximilian erweltem Romischen Kaiser und haubt der cristenhait...' Dazu kommt seine

Absicht, einen Kreuzzug durchzuführen, womit ihm die Möglichkeit des Märtyrertums, des Todes für Christus gegeben wäre. Der Kreuzzugsgedanke war die zentrale Idee des St. Georgs-Ritterordens. ...Der Auerochs im Unterrand ist Hieroglyphe Horapollons für 'Mannhaftigkeit mit Bescheidenheit'. Der Kranich im Oberrand ist Hieroglyphe und christliches Symbol für 'Wachsamkeit' ..."

Die Einreihung des Matthias (fol. 24^V) unter die bevorzugten Heiligen des Gebetbuches war von größter Aktualität. Ihr liegt die Wiederentdeckung des Hl. Rockes im Jahr 1512 in Trier zugrunde, die, wie Walter L. Strauss angibt, von Maximilian als Zeichen gesehen worden war, auch die an gleichem Ort befindlichen Reliquien des einzigen auf deutschem Boden bestatteten Apostels für authentisch zu erachten. Der Kaiser habe darin ein Himmelszeichen für den nahe bevorstehenden Sieg über die Türken erkannt.

So komprimiert mein Überblick über die Forschungsmeinungen zur Zweckbestimmung des Gebetbuchs, nämlich für den St. Georgs-Ritterorden auch war, will ich die zum Teil als hypothetisch zu verstehenden Überlegungen doch nochmals kurz rekapitulieren:

Das Gebetbuch wurde gedruckt, es ist in mehr als nur einem einzigen Exemplar nachweisbar. Demzufolge kann es nicht nur für eine einzige Person bestimmt gewesen sein. Die, wenn auch nur geringe Auflage von vermutlich 10 Exemplaren war sehr kostbar. Es handelte sich um Druck auf Pergament. Der Personenkreis, für den das Gebetbuch wohl bestimmt war, dürfte demzufolge ebenfalls sehr wenig umfangreich gewesen sein: zahlreiche Gründe sprechen für hochrangige Mitglieder des St. Georgs-Ritterordens als Empfänger der Exemplare.

Vergleiche der Inhalte des älteren und des neuen Gebetbuchs Kaiser Maximilians lassen bestimmte Tendenzen erkennen, die auf die vorgesehene Verwendung hinzielen. Ebenfalls ist die Entstehungsgeschichte des Kalendariums ein Indiz für die jetzt mehrfach genannte Zweckbestimmung. - Unter den einzeln angeführten Heiligen erscheint nur einer von ihnen zweimal, der hl. Georg.

Einige Darstellungen der Randzeichnungen wurden als Hinweise auf Kreuzzugsideen, denen sich der St. Georgs-Ritterorden besonders verpflichtet weiß, interpretiert und unterstützt somit auch die Vermutung, das Gebetbuch sei für den St. Georgs-Ritterorden bestimmt gewesen.

Wohl niemals eindeutig wird die Frage zu beantworten sein, ob das mit Federzeichnungen illustrierte Exemplar dem Orden als Ganzem,

verkörpert durch den Hochmeister, hätte übergeben werden sollen oder ob es Maximilian für sich persönlich zu behalten beabsichtigte.

Man darf also schließen: sowohl der hl. Georg als auch der St. Georgs-Ritterorden haben für Kaiser Maximilian sehr hohen Stellenwert gehabt.

In diesem Zusammenhang muss ich nochmals auf die wichtige Untersuchung von Walter Winkelbauer verweisen(a.a.O.). Einige Passagen daraus werde ich zitieren: "...Unter all den zahlreichen Heiligen der katholischen Kirche, die als 'Hausheilige' von den Habsburgern eine besondere Verehrung erfuhren, nimmt der hl. Georg unter Kaiser Maximilian I. eine ganz einzigartige, hervorragende Stellung ein, wie kaum ein anderer Heiliger weder unter Maximilian selbst, noch bei seinen Vorgängern und Nachfolgern. Wohl hat Maximilian noch eine erkleckliche Schar von Heiligen, besonders die von seiner 'Sipp-, Mag- und Schwägerschaft' auf seine Art verherrlicht und kultisch verehrt, doch an Breitenwirkung und praktischer Auswirkung seiner Verehrung steht der hl. Georg an vorderster Stelle. Wenn indes der Georgs-Kult des Kaisers weit von der übrigen Form der Heiligenverehrung abwich und weit hinein in die Gebiete einerseits der Kunst und Kultur, andererseits der Politik ausstrahlte, so lagen die Ursachen davon gleicher Weise in der fesselnden Person des Kaisers, wie in dem Vorbild des Heiligen und den Forderungen, die eine folgerichtige Pflege seines Kultes nach sich zog. Dieser Kult des Heiligen entwickelte sich aus einer immer bestimmtere Formen annehmenden 'Georgsidee', die in der Persönlichkeit Maximilians ... fest verankert war, ... Alle Taten, die der Kaiser irgendwie im Namen oder zur Verehrung des hl. Georg vollbrachte oder die auf welche Weise immer unter Verwendung des Namens des Heiligen getan wurden, finden ihre Erklärung in der Tatsache, daß eben seit Jahrhunderten der hl. Georg der Patron für alle Arten des Glaubenskampfes gegen den Islam war. ... es(ist) die große Tragik Maximilians, daß sein großartigster Gedanke, eben die 'Georgsidee', wie man sie ruhig nennen kann, der große Kampf des Abendlandes gegen den Islam unter seiner Führung - wie die ehemaligen Kreuzheere hinter dem Banner und Wappen des hl. Georg - 'über das Reich der Ideen, Manifeste und literarischen und künstlerischen Idealisierungen nicht hinausgekommen ist.' ..."

* * *

Es stellt sich nun natürlich die Frage, welche "Spuren" die Georgsverehrung des Kaisers in der bildenden Kunst - außer im illustrierten Gebetbuch - gefunden hat. Dazu einige ausgewählte Beispiele:

Die beiden als Gegenstücke konzipierten, von Hans Burgkmair entworfenen Holzschnitte von 1508 setzen den offiziell seit diesem Jahr den Kaisertitel führenden Ritter Maximilian dem Ritter Georg gleich. So entspricht also dem "Divus Georgius Christianorum Militum Propugnator" der "Imperator Caesar Maximilianus Augustus". Selbstverständlich bedeutet dies ein politisches Programm, das Maximilian als den Beschützer des christlichen Abendlandes mit allen daraus folgenden Konsequenzen, wie dem Kampf gegen die Türken, verstanden wissen will. Man vermutet heute, daß die Holzschnitte im Auftrag des Augsburger Humanisten Konrad Peutinger entstanden sind; in der älteren Literatur ging man noch davon aus, Maximilian selbst habe möglicherweise die beiden Blätter im Zusammenhang mit seiner Annahme des Kaisertitels für die Mitglieder des St. Georgs-Ritterordens bestellt. Im Rüstungsschmuck des Pferdes auf dem rechten Holzschnitt (Maximilian) "treten", wie Tilman Falk (Ausstellungskatalog 1473-1973: Hans Burgkmair. Das graphische Werk. Augsburg 1973, Nr. 22a) dazu sagt, "die Wappenzeichen und Embleme der österreichischen Erblande in den Vordergrund, die der Türkenbedrohung am meisten ausgesetzt waren". "Der Kaiser selbst sitzt straff und sehr aufrecht im Sattel, gerüstet, mit der Kette des Goldenen Vlieses und dem Pfauenfederstoß als Helmzier des Erzherzogtums Österreich geschmückt. Eine Standarte als Folie trägt den doppelköpfigen Adler des Reiches. Die neue kaiserliche Würde ist hier also tatsächlich, entsprechend dem Vorgang in Trient, auf den 'Titel' beschränkt; im übrigen zeigt das Bild ihn als kampfbereiten Ritter, als Schirmherr der von den Türken besonders bedrohten österreichischen Erblande sowie des ganzen Reiches. Da Maximilian beim Zeremoniell in Trient die Annahme des 'St.-Jorgen-Ordens' für sich ausdrücklich bestätigte (Anm. Mit dem 'Sant Jorgen Orden' ist hier die 1503 gegründete (weltliche) Georgsgesellschaft gemeint, da Maximilian in den geistlichen Ritterorden erst 1511, nach dem Tod seiner Gattin Bianca Maria entreten konnte), wird Peutinger mit dem Programm dieser beiden zusammengehörenden Holzschnitte auf die Ereignisse jenes Tages direkten Bezug genommen haben. ..." (T. Falk, Hans Burgkmair. Studien zu Leben und Werk des Augsburger Malers. München 1968, S. 71). - Der hl. Georg als Vorkämpfer des christlichen

Heeres erscheint als der Patron des St.Georgs-Ritterordens. Die merkwürdige Helmzier und auch die kreisförmig eingefassten Kreuze an der Rüstung von Pferd und Reiter bringt die Forschung mit den heute in ihrer Gestaltung noch nicht endgültig erkannten Insignien des St.Georgs-Ritterordens in Verbindung.

Noch deutlicher, nämlich in Personalunion, wird die Beziehung "Kaiser Maximilian - Hl. Georg" von Daniel Hopfer in seiner nicht datierten, aber wohl im 2. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstandenen Radierung herausgestellt. Übrigens hält Ludwig Baldass diese Radierung für eine Allegorie auf die Idee eines Kreuzzuges gegen die Türken (L.Baldass, Der Künstlerkreis Kaiser Maximilians. Wien 1923, S.44, Nr.56). Ob nun die Kollane tatsächlich, wie der Autor meint, diejenige des St.Georgs-Ritterordens ist, oder ob es sich um eine Phantasieform handelt, ist eine offene Frage.

War bei sämtlichen bisher angeführten Georgsdarstellungen, einschließlich derjenigen im Gebetbuch, letzten Endes ihr direkter Bezug zum St. Georgs-Ritterorden nicht völlig zweifelsfrei zu bestätigen: in den beiden oberen, reich beschrifteten Bildern im linken Rundturm der 1515 datierten Ehrenpforte Kaiser Maximilians ist nun aber eindeutig der St.Georgs-Ritterorden dargestellt. Das obere Feld unterhalb der Kuppel zeigt den Kaiser anlässlich der Übergabe eines zweitürmigen, mehrfach mit einem kreisförmig eingefassten Georgskreuz gekennzeichneten Kirchengebäude an Mitglieder des St.Georgs-Ritterordens. Franz Winzinger deutet diese Szene folgendermaßen (F.Winzinger, Albrecht Altdorfer Graphik. Holzschnitte. Kupferstiche. Radierungen. München 1963, S.71f) :
"...Wahrscheinlich handelt es sich um die Abtretung einer der Abteien Rein in der Steiermark (1493) oder Viktring in Kärnten (1494). Jedenfalls ist nicht die Gründung des Ordens dargestellt, wie meistens angegeben wird ...". Wenn ich diese "Entweder-Oder-Bestimmung" hier kommentarlos zitiere, so kann ich damit wohl besonders deutlich zum Ausdruck bringen, daß bislang eine kritische Würdigung, eine auch auf alle Details eingehende Untersuchung der Ehrenpforte fehlt. - Die zweite dem Ritterorden gewidmete Darstellung an der Ehrenpforte zeigt den Kaiser, wie er die Kreuzesfahne an die versammelten Ritter übergibt. Der beigefügte Text weist auf den Kreuzzug hin, zu dem er die Ritter aufruft.

Kurz erwähnt sei auch, daß eine der Illustrationen des "Theuerdank", die den Kaiser an der Spitze der Georgsritter zeigt, das Georgskreuz in runder Rahmung wiedergibt.

Der von Hans Springinklee entworfene, ins 2. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts zu datierende Holzschnitt, der den hl. Georg als Patron des Kaisers zeigt - auch hier ist wiederum das Georgskreuz sowohl auf der Fahne, als auch auf der Mantelschließe Maximilians kreisförmig umrandet - soll laut Simon Laschitzer und Karl Giehlow als Illustration eines vom Kaiser geplanten Statutenbuches des St. Georgs-Ritterordens entstanden sein (S. Laschitzer, Die Heiligen aus der Sipp-, Mag- und Schwägerschaft des Kaisers Maximilian I. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. 4, 1886, S. 217. - K. Giehlow, Beiträge zur Entstehungsgeschichte des Gebetbuches Kaiser Maximilians I. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. 20, 1899, S. 43). Daß allerdings auf dem Dach des Kirchengebäudes, das der Kaiser zu berühren scheint, Embleme des Goldenen Vlieses angebracht sind, scheint mir die erwogene Verwendungsmöglichkeit im Statutenbuch der Georgsritter doch ein wenig in Frage zu stellen.

Eine übrigens auf ein und derselben Darstellung erfolgte Zuordnung sowohl der Kreuze des hl. Andreas, der der Schutzheilige des Ordens des Goldenen Vlieses ist, als auch des hl. Georg findet sich auf einer kolorierten Federzeichnung im Bücherprogramm, das Marx Treitzsauerwein 1512 für den Kaiser geschrieben hat. Auf dem Brustharnisch des Kaisers ist das Georgskreuz zu erkennen, ebenso auf einem der beiden Schilde am Baldachin des Thrones. Die beiden links unter dem Schild mit dem Georgskreuz stehenden Ritter in Harnisch mit weißem Waffenhemd sind die Träger der beiden genannten Kreuze, des Georgs- und des Andreaskreuzes.

An der geplanten, aber nicht ausgeführten "Andachtspforte," von der wir aus dem Bücherprogramm wissen - einem Gegenstück zur Ehrenpforte - sollte übrigens der ganze Inhalt des Programms zum Georgsorden in Beziehung stehen. (Zum Problem der "Andachtspforte" vgl. die überzeugende Neuinterpretation des darauf bezüglichen Textes im Bücherprogramm durch Walther Brauneis, die der Verfasserin zum Zeitpunkt ihres Vortrages noch nicht bekannt war: W. Brauneis, Die Grabmalpläne Kaiser Maximilian I. und der St. Georgs-Ritterorden; s. vorliegenden Tagungsbericht.) Aus den Forschungen von Brauneis ergibt sich, daß man fortan nicht mehr von einer "Andachtspforte", die das Gegenstück zur Ehrenpforte hätte sein sollen, reden kann. - Der hier eingeklammerte Text ist nachträglich dem unverändert wiedergegebenen Wortlaut des Vortrages zugefügt worden).

Der zu Ehren des verstorbenen Kaisers geschaffene Holzschnitt nach dem Entwurf Hans Springinklees zeigt, wie die Schutzheiligen den verstorbenen Kaiser der Gnade Gottvaters empfehlen. Auf der Fahne des hl. Georg und auf der Mantelschließe des Kaisers ist das kreisförmig umrandete Georgskreuz zu erkennen.

Wenn nun also, um hiermit nochmals auf das Gebetbuch zurückzukommen, das Georgskreuz in beiden Zeichnungen die jetzt mehrfach festgestellte Form, nämlich die runde Umrahmung aufweist, so darf ihre Erwähnung unter den hier angeführten Georgsdarstellungen nicht fehlen. Es scheint alles dafür zu sprechen, daß diejenigen Autoren Recht haben, die in dieser besonderen Kreuzesform das Emblem des St. Georgs-Ritterordens erkennen wollen.

* * *

Nun noch einige, den Vortrag abschließende Worte zum künstlerischen Rang der Randzeichnungen des Gebetbuchs!

Bei dieser großen Gemeinschaftsaufgabe ist offensichtlich Dürers Beitrag vorbildlich gewesen; an ihm hatte man sich zu orientieren.

Von den insgesamt 314 bedruckten Seiten wurden 124 illustriert. In der Statistik sieht die Beteiligung der sieben Künstler folgendermaßen aus:

Es führten aus: Dürer 45 Zeichnungen, Altdorfer 28, Jörg Breu 21, der anonyme Altdorfer-Schüler 9, Baldung Grien 8 und Cranach ebenfalls 8 Zeichnungen.

Dürers Anteil zeichnet sich durch eine außerordentlich freie und ungezwungene Gestaltungsweise aus. Im Gesamteindruck jeweils einer illustrierten Seite läßt er zwar dem aus tiefschwarzen und bisweilen auch roten Buchstaben bestehenden Satzspiegel den Vorrang, doch ziehen seine in unaufdringlichen Farben und dünnem Federstrich gezeichneten Randdekorationen die volle Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich.

Geradezu unerschöpflich sind seine oft auch humorvollen Motiverfindungen (z.B. fol. 36^R, 53^R, 55^V). Häufig enden seine, zunächst als Rankenwerk begonnenen Strichführungen in phantastischen oder auch abstrakten, an Kalligraphie erinnernde Formen (fol. 16^R), oft umschließen aber auch die schönlinigen, üppig wuchernden Ästchen figürliche Darstellungen wie Vögel, Hasen, Engelsköpfe, Putten usw., sehr oft aber auch durch nur wenige Striche angedeutete Gesichter im Profil oder in Frontalansicht (fol. 16^V, 37^V, 18^V). In illuminierten Handschriften hatten ja

traditionell Rankenwerk und figürliche Darstellungen den Satzspiegel gleichsam eingerahmt oder zumindest auf der einen und anderen Seite eingefasst. "Aber nichts kann", wie Dieter Kuhrmann sagt, "die Rangerhöhung der Graphik im frühen 16. Jahrhundert anschaulicher machen als die Wahl der Federzeichnung statt der Buchmalerei für das kaiserliche Vorzugsexemplar" (in: Ausstellungskatalog: Dürer und seine Zeit. Zeichnungen und Aquarelle, München 1968, S. 28). Die Dekorationen zeigen beides: spätgotische Üppigkeit vegetabilischer Ornamentformen und vollkommene Beherrschung des Figurenkans, wie ihn Dürer, der größte Meister deutscher Frührenaissance auf seinen Italienreisen studiert hatte (fol. 8^r, 12^r).

In Auswahl zeige ich Ihnen einige Darstellungen der anderen an der Gebetbuchillustration beteiligten Künstler.

Hans Burgkmair bewältigte die Aufgabe, indem er - anders als Dürer - bevorzugt den breiten unteren Rand gleichsam zum tragenden Boden der Komposition wählte (fol. 57^r, 57^v). Der äußere breite Rand ist von ihm bisweilen als ein separates Bildfeld verstanden worden. Die vom unteren Rand ausgehende Darstellung scheint hinter dem Satzspiegel fortgesetzt zu werden (fol. 58^v). Dem Vorbild entsprechend führt er kalligraphische Schnörkel aus, doch glaubt man zu spüren, daß ihm dies nicht ganz so selbstverständlich gelungen ist.

Die leider durch Wasserflecken in Mitleidenschaft gezogene Illustration Hans Baldung Griens, eine Darstellung von vier Pferden (fol. 60^r), stellt ebenfalls eine sehr selbständige Lösung der Aufgabe dar, bei der das am rechten Rand gezeichnete einzelne Pferd in einer tieferen Bildebene angeordnet zu sein scheint als die drei unteren. Unterer und äußerer Bildrand sind als ein einziges, Raumbtiefe andeutendes Bildfeld verstanden; die Position des Satzspiegels ist in der am weitesten im Vordergrund liegenden "Blattschicht" anzunehmen. Von souveräner und geradezu sogar monumental wirkender Gestaltungsweise Baldungs zeugt fol. 76^r, wo lediglich der untere Rand illustriert ist.

Lucas Cranach bemüht sich um feste Rahmung der Schriftzeilen, wobei auch er - ähnlich wie Burgkmair und Baldung Grien - den unteren Rand mit dem Boden seiner bildhaft gestalteten Komposition (fol. 66^r) gleichsetzt. Die sehr schwerfällig scheinenden Illustrationen auf fol. 67^v und 68^r zeugen von seinem Bemühen, dem nicht ganz erreichten Vorbild Dürers nachzueifern.

Der heute namentlich unbekannte Zeichner aus der Werkstatt Albrecht Altdorfers, der zahlreiche Seiten des Gebetbuchs illustriert

hat und der wegen des - allerdings nachträglich - hinzugefügten Altdorfermonogramms irrtümlich mit dem Meister selbst identifiziert worden war, stückelt gleichsam die Randdekorationen zusammen (fol. 70^r, 74^r). Er ist zwar der gestellten Aufgabe, die Ränder auszufüllen, voll nachgekommen; doch so sehr er sich auch bemüht: die Leichtigkeit und Unbeschwertheit Dürers hat er nicht nachvollziehen können. Man spürt deutlich sein Bemühen: fol. 72^r zeigt demzufolge auch in Gesichtern endende Ranken, die verschlungenen kalligraphischen Linien und Knoten, woimmer es einen leeren Raum auszufüllen galt.

Das Rhinoceros auf fol. 102^r, das der unbekannte Zeichner dargestellt hat, war im Jahr 1515, also zur Entstehungszeit der Randzeichnungen des Gebetbuchs, von höchster Aktualität: 1515 hatte der in Lissabon lebende mährische Staatsbürger Valentin Ferdinand einem Kaufmannsfreund in Nürnberg die am 20. Mai 1515 erfolgte Ankunft eines von König Muzafar von Kambodscha (1511 - 1526) stammenden Rhinoceros brieflich mitgeteilt und des Aussehen im Brief skizziert. Diese Skizze wurde Dürer in Nürnberg zugänglich gemacht. Er hat danach noch im gleichen Jahr eine Holzschnittvorlage geschaffen. Nach Dürers Holzschnitt hat Hans Burgkmair, die Sensation und damit das Geschäft witternd, ebenfalls einen Holzschnitttriss gearbeitet; diesem Holzschnitt folgt, vereinfacht, die Darstellung im Gebetbuch. Übrigens sollte das Rhinoceros Papst Leo X. geschenkt werden, kam jedoch bei der Überfahrt nach Italien an einem stürmischen Wintertag um (die Fracht erfolgte von Marseille aus, nachdem König Franz I. von Frankreich das Tier besichtigt hatte) und erreichte schließlich ausgestopft seinen Zielort.

Sein eifriges Bemühen, mit Figuren und zarten Ranken die Ränder auszugestalten, zeigt Jörg Breu auf fol. 78^r. Die nachträglich aufgesetzte Signatur MA auf den inzwischen ihm zugeschriebenen Blättern, hatte in der Forschung schon zu erheblichen Spekulationen Anlass gegeben. Es war wohl eine Wunschvorstellung von Kunsthistorikern, Matthias Grünewald unter die Zeichner des Gebetbuchs zählen zu können, wenn sie die Signatur als "Matthias von Aschaffenburg" lesen wollten! Breu ist in seinem Dekorationsprinzip nicht allzuweit von dem des Hans Burgkmair entfernt, wengleich seine dünnlinigen Rankenmotive durchaus einen eigenen Akzent bilden (fol. 85^v). Zahlreiche Illustrationen weisen überhaupt keine Ranken auf (fol. 91^r).

Albrecht Altdorfer hat 28 Blätter illustriert, neben Dürer hatte er also den größten Anteil. Dürer hatte die Anfangslagen, Altdorfer die Schlußlagen auszugestalten. Seine Blätter tragen das falsche, später zugefügte Monogramm HD, das lange Zeit als Signatur des Hans Dürer, eines Bruders von Albrecht Dürer gegolten hatte. Altdorfers Zeichnungen zeugen deutlich von seiner Dürer nächstverwandten Genialität. Hätten nur Dürer und er das Gebetbuch illustriert, wäre es wesentlich einheitlicher in seinen Randzeichnungen geworden! Wenn Altdorfer den Bauern fol. 111^V auf einen übergroßen Rettich stellt, so ruft diese, die Proportionen so deutlich verkehrende Zeichnung, Dürers Illustration von fol. 41^R in Erinnerung, die den Angehörigen eines fremden Landes auf einem umgekehrten Löffel stehend wiedergibt. Die übrigen Motive Altdorfers sind solchen Dürers nicht unähnlich. Verwandt ist auch die Schönlinigkeit der Pflanzen (fol. 112^R). Die Beobachtung, daß nur ein sehr geringer Prozentsatz der Zeichnungen Dürers, Burgkmairs, Cranachs, Baldungs, Breus und des Anonymen unmittelbar Bezug zum Textinhalt nimmt, trifft auch für die Altdorferillustrationen zu (fol. 115^R).

* * *

Wenn man, wie ich es getan habe, versucht, sich mit dem Gesamtwerk des Gebetbuchs zu beschäftigen, merkt man erst in aller Deutlichkeit, wieviele Fragen und Probleme unbeantwortet und ungelöst sind.

Ich stelle mir vor, daß die Forschung sich wieder von neuem diesem Gegenstand, dem Gesamtwerk, widmen müsste.

Ob allerdings alle heute offengebliebenen Fragen eine Antwort finden werden, muss ich fast bezweifeln. Wie so viele künstlerische Unternehmungen des "letzten Ritters" Maximilian blieb auch das Gebetbuch unvollendet. Wahrscheinlich haben alle damit befassten Zeitgenossen Maximilians und auch er selbst, das eigentliche Geheimnis dieses Gebetbuchs doch mit ins Grab genommen.

- - -

Aufbewahrungsorte der Gebetbuchfragmente:
München, Bayerische Staatsbibliothek (2^o L. impr. membr. 64).
Besançon, Bibliothèque municipale

Millstatt-Symposium 22.-23. Juni 1984

Referent: Walther Brauneis (Bundesdenkmalamt Wien)

Die Grabmalpläne Kaiser Maximilian I. und der St.-Georg-Ritterorden

Seit Erscheinen der umfassenden Monographie von Vinzenz Oberhammer¹ über das Grabmal des Kaisers in Innsbruck ist die Frage nach dessen ursprünglichem Standort wiederholt diskutiert worden. Während Oberhammer diese Frage für unbeantwortbar hielt, hat sich Karl Oettinger in seiner Untersuchung über das Konzept des Grabmals² zurückhaltend für Innsbruck ausgesprochen. In einer Dokumentation über die Innsbrucker Hofkirche äußert Erich Egg³ die Meinung, daß der Standort nie ernsthaft festgelegt worden sei und daß nach Maximilians Vorliebe für gewisse Residenzen eigentlich nur Innsbruck, Augsburg oder Wiener Neustadt in Frage gekommen wären. Die vorliegende Studie ist ein erster Versuch, die verstreuten Quellen über den geplanten Standort des Grabmals zusammenzufassen. In der 1969 in der Innsbrucker Hofburg veranstalteten Gedenkausstellung zum 450. Todestag des Kaisers war erstmals ein Entwurf vom Anfang des 16. Jahrhunderts für die malerische Ausschmückung des Presbyteriums einer Kirche ausgestellt, den das Ferdinandeum Innsbruck im Jahr 1968 aus dem Münchner Kunsthandel erworben hatte⁴. Die teilweise aquarellierte Federzeichnung auf Pergament zeigt die drei fensterlosen Stirnseiten eines Fünfachtelchores, die in voller Höhe mit jeweils sieben Wandbildern gegliedert sind: links Familienheilige Kaiser Maximilians, in der Mitte allegorische Darstellungen und rechts Chargen des St.-Georg-Ritterordens. Jedes Bildfeld enthält auch zwei Wappenschilder, und zwar Römisches Kaisertum und Österreich-Burgund. In das kurvierte Gewölbe ist der

von zwei Greifen getragene kaiserliche Wappenschild mit der Collane des Ordens vom Goldenen Vlies, flankiert vom österreichischen Bildenschild und dem burgundischen Wappen eingelassen.

Der Wappenprunk in diesem Entwurf läßt an eine kaiserliche Stiftung für den St.-Georg-Ritterorden denken. Unbeachtet ist bisher geblieben, daß das Programm zu diesem Freskenzyklus von Maximilian selbst festgelegt und 1512 von seinem Geheimschreiber Marx Treitzsauerwein in Diktatform aufgezeichnet worden war⁵. In dem Gedenkbuch befinden sich nämlich neben Angaben zum "Triumphzug" und zum "Freydal" Anweisungen für eine vom St.-Georg-Ritterorden zu betreuende kaiserliche Grabstiftung. Der Herausgeber des Codex, Karl Giehlow, dachte in mißverständlicher Auslegung der Formulierung arcus der dreier swipögen an einen literarischen Vorwurf für eine dreiteilige Andachtspforte, ähnlich der "Ehrenpforte". Tatsächlich aber sind die halbkreisförmig geschlossenen Flächen der Abseiten eines Polygonalchores gemeint.

Im Titelblatt des Gedenkbuches wird dem vor Maximilian knieenden Geheimschreiber Marx Treitzsauerwein in direkter Anrede der Auftrag erteilt, die kaiserliche Grabstiftung schriftlich festzuhalten: Schreib mein grabstift und sand Jorgen orden auch mein geschlecht und stamen auserkoren. Der Kaiser, im Harnisch des St.-Georg-Ritterordens, sitzt mit Reichskrone und Reichsapfel auf einem Thron, von dessen Baldachin die von Delphinen gehaltenen Wappen des Römischen Kaisertums, Österreich-Burgund und des St.-Georg-Ritterordens baumeln. Zu seiner Rechten stehen Markgraf Leopold III. der Heilige mit seiner Gattin Agnes. Schon bei der Erhebung der Leopoldsreliquien 1506 im Augustinerchorherrenstift Klosterneuburg, die Maximilian als feierlichen Staatsakt durchführen ließ, stellte er sich deutlich als Nachfolger des Heiligen dar, durch dessen Heiligsprechung dem Land Österreich und dem Haus

Habsburg erhöhter Glanz verliehen worden war. Linker Hand sind zwei Angehörige des "sand Jorgen orden" dargestellt.

Aus den folgenden Anordnungen Maximilians zur Gestaltung der Wandflächen läßt sich erkennen, daß in den beiden seitlichen Feldern des Chores die kaiserlichen Stiftungen verewigt werden sollten.

Die Siebenzahl der Felder ist im Hinblick auf sein späteres Testament programmatisch zu verstehen. An der linken Seite sind es sieben Versorgungshäuser für alte Männer. Maximilian hat dies als Die ewige Andacht bezeichnet. Die Kapellen sollten jeweils einem der Maximilianischen Hausheiligen geweiht werden: in Rottenburg am Neckar der hl. Barbara, in Millstatt dem hl. Leopold, in Graz dem hl. Maximilian, in Rain in Krain dem hl. Andreas, in Wien dem hl. Sebastian, in Mecheln der hl. Maria und in Innsbruck dem hl. Georg⁶. Es sind jene sieben Heiligen, die auf dem anlässlich des Ablebens des Herrschers entstandenen Holzschnitt des

Hans Springinklee ihn als Fürsprecher der Allmacht Gottes empfehlen.

An der rechten Seite, genannt Des schatz andacht, werden sieben Niederlassungen des St.-Georg-Ritterordens aufgezählt: Artois, Freiburg im badischen Breisgau, Wiener Neustadt, (Kaiser-)Ebersdorf bei Wien, Rain in Krain, Innsbruck und Grabstift. Damals bestanden jedoch bloß Niederlassungen in Wiener Neustadt und Rain⁷.

Die Orte werden nicht selbst dargestellt, sondern durch verschiedene Chargen des St.-Georg-Ritterordens, vom Ritterbruder bis zum Hochmeister, gekennzeichnet. Bei der Stadt Artois knien Bauern und Bäuerinnen betend vor einem leeren Thronsessel, über dem das Wappen des St.-Georg-Ritterordens hängt. In dem für das "Grabstift" vorgesehenen Feld befindet sich ein Sarkophag, auf dessen Deckplatte eine Monstranz steht; seitlich je ein Wappen des Ordens.

Das Mittelfeld, benannt Die leibsandacht, beschäftigt sich mit

den Regeln für das Grabkapitel: drei gekrönte schattenhafte Figuren im obersten Feld erinnern an Die bedenkung des ends. Die neu andacht, Natürlich diemuettigkeit, Die willig armuet und Die jarpüss (jährliche Buße) sind den Ordensangehörigen im Gelübde auferlegt. Die seltsam Ritterschaft, unter der wir wohl das Grabkapitel, also die zum Dienst am Grab des Kaisers Auserwählten, zu verstehen haben, ist gekleidet in weiße Mäntel mit dem Burgunder- oder Andreaskreuz; vielleicht handelt es sich sowie bei der Ordensniederlassung in Artois um eine Anspielung auf die seit Herbst 1511 beabsichtigte Umgestaltung des St.-Georg-Ritterordens zu einem weltlichen Hausorden nach dem Vorbild des Ordens vom Goldenen Vlies. In der rechten Hand halten die Ritter einen mit dem Kreuz gezierten Granatapfel, mit der linken das Schwert, um dessen Scheide ein Band gewunden ist. In eben dieser Tracht sind auch die beiden Ritter am Titelblatt des erwähnten Gedenkbuches gekleidet. Im untersten Feld ist ein Pilger im Grabkleid dargestellt mit einem Pilgerstab, dessen Spitze mit einem goldenen Krönlein geziert ist. Darüber befindet sich ein Spruchband mit der Aufschrift: Dats  verwalts.

Nach diesem Programm der Darstellung besteht kein Zweifel, daß es sich bei der Federzeichnung um den Entwurf für die Ausmalung der kaiserlichen Grabkirche handelt. Für das dort geplante Grabmal lag durch das Programm und die Visierung von Gilg Sesselschreiber ein Konzept vor - die Urkonzeption von 1508.

Nach K. Oettinger war in dieser ersten Konzeption eine bronzene Grabtumba vorgesehen, die ein kays. M. pildnuss tragen sollte. Die ursprünglich 40, später auf 28 reduzierten, überlebensgroßen Bronzestatuen von Ahnen, Verwandten und Vorgängern waren als Trauerversammlung zur ewigen Totenfeier geplant.

Offen ist nach wie vor die Frage nach dem Aufstellungsort dieses Grabmals. In der Grabstiftung von 1512 wird ein solcher nicht ausdrücklich erwähnt. Wenig später wird in einem kaiserlichen Schreiben vom 25. November 1513 der Abt von Mondsee, Wolfgang Haberl, aufgefordert, seinen vernünftigsten und weisesten Mönch am 12. März 1514 nach Linz zu entsenden, weil wir des Willens und Fürnehmens, daß wir gern unser Begräbniß bei unserm Leben aufrichten und ordnen wollten, welcher massen alle Sachen nach unserm Abgang gehalten und vollzogen werden sollen; darzu wir dann und sonderlich zu Aufrichtung unsers Testaments etlicher verständiger und weiser Personen nothdürftig sind⁸. Für diese Aufgabe wurde der Prior des Stiftes, Florian Schiffer, auserwählt. Während dieser Beratung in Linz entstand wohl das heute verschollene Ur-Testament des Kaisers, von dem ein "Auszug" im Hofkammerarchiv in Wien bewahrt wird⁹. Darin wird festgehalten, daß das kaiserliche Grabmal im Gebiet zu Mansee errichtet werden soll. Die inmitten einer Wehranlage konzipierte Grabkirche wäre auf Kosten des Salzamtes Aussee innerhalb von drei Jahren zu errichten, die Herrschaft zu Steyr sollte das Gelt und ander Ausrichtung zur Vollendung des Grabmals aufbringen. Wehrfähige Männer, wie Amtleute, Schaffer, Köche, Kellner, Meßner, Torschützen und Wächter sollten die Besatzung der Kirchenburg bilden. Ein Standbild des Kaisers sollte, wie Maximilian in einem seiner Gedenkbücher angeordnet hatte, vor der kirchen gemacht sten, wie im grab...damit nit yederman in das Grab lauff¹⁰. Vielleicht ahnte Maximilian bei der Abfassung seines Ur-Testamentes, daß es ihm kaum vergönnt sein werde, die Vollendung seines Grabmals zu erleben. Daher entschied er vorsorglich, daß sein Leichnam vorläufig in Wiener Neustadt beizusetzen wäre, falls bei seinem Ableben Kirche und Grabmal noch im Bau wären. Diese Möglichkeit war also

schon lange im Gespräch und entsprang keinesfalls einem Fieberwahn, wie allgemein angenommen wird, als er sie 1518 in seinem endgültigen Testament zu Papier brachte. Wenn aber das Grabmal aus Gevürlichkait diser Zeit oder in ander Weg und fürvallenden Ursachen nicht zustande käme, dann sollte er in der Klosterkirche von Mondsee bestattet werden. Das Gebiet des Benediktinerstiftes Mondsee mit dem berühmten Wallfahrtsort St. Wolfgang am Abersee war nebst anderem dem Kaiser als Dank für seine Beteiligung am bayrischen Erbfolgekrieg von 1504 von Herzog Albrecht von Bayern-München zuerkannt worden. Bereits im Herbst 1506 bereiste Maximilian die neu gewonnenen Gebiete und unternahm mit der Besteigung des Traunsteins am 14. November 1506 die erste bekannte Gebirgstour im Land ob der Enns¹¹. In Gmunden war Maximilian mit dem Humanisten Johannes Cuspinian, der sich vor der grassierenden Pest aus Wien an den Traunsee geflüchtet hatte, zusammengetroffen und hatte sich in seiner Begleitung am 17. November 1506 nach St. Wolfgang begeben. Am 20. November traf der Kaiser von St. Wolfgang kommend, das er als Wahlfarter besucht hatte, in Mondsee ein und reiste am nächsten Tag nach Salzburg weiter¹². Am 1. Dezember kam es im Kloster Mondsee zu einer Begegnung mit dem Salzburger Erzbischof Leonhard von Keutschach, dem Maximilian wahrscheinlich mit Cuspinian als Mittelsmann kurz zuvor das kaum erworbene Gebiet verpfändet hatte¹³.

In Abt Wolfgang Haberl (1499 bis 1521), der sich als Humanist Herbelinus nannte und unter dessen Leitung sich das Kloster zu einem Zentrum humanistischer Geisteshaltung entwickelt hatte, begegnete dem Kaiser ein hochgebildeter Mann. Das rege Interesse Haberls an den hausgeschichtlichen Studien des Monarchen mag nicht wenig zu dem besonders vertrauten und freundschaftlichen Verhältnis beigetragen haben, das sich in der stets verwendeten

amicalen Anrede unsern münich dokumentierte.

Einige Jahre später, am 15. und 16. Dezember 1511, besuchte Maximilian wieder die Wallfahrtskirche von St. Wolfgang¹⁴. Wahrscheinlich hatte er sich damals für die Aufstellung seines Grabmals in dieser Gegend entschieden¹⁵. Das Interesse für St. Wolfgang ist unübersehbar: 1513 erkundigte er sich nach der Zahl der Wallfahrer in den letzten drei Jahren¹⁶!

Ein drittes und letztes Mal zieht es Maximilian im Spätherbst 1518 zu jener Stätte, die er für seine Grablegung auserkoren hatte. Anfang November hatte er die Innsbrucker Residenz verlassen und war zu Schiff den Inn abwärts bis Rosenheim und dann weiter in einer Roßsänfte über Trostberg und Salzburg nach Vöcklabruck gereist, wo er am 16. November ankam. Zwischen 17. und 23. November¹⁷ begab sich der Kaiser von Gmunden noch einmal nach St. Wolfgang. Aus dem Bericht des Nürnberger Syndikus Christoph Scheuerl geht hervor, daß er von dort aus seine Grabstätte auf einem sehr hohen perg des Saltzburgischen gepirgs aufsuchte¹⁸. Der Ausseer Salinenverwalter Hans Herzheimer überliefert in seiner "Neuen Zeitung vom Tode Kaiser Maximilians"¹⁹, in der die letzte Reise des Kaisers aufgezeichnet ist, den genauen Standort des Grabmals: Von dannen ist sein Mt. zu Sanndt Wolfgang gezogen, als man sagt der meinung, sein begrebnuß auf dem Valkenstein zu erstellen. Der Nennung des Falkensteins westlich von St. Wolfgang als kaiserliche Begräbnisstätte durch Herzheimer ist absolut Glauben zu schenken, da er seit 1495 als Verwalter der Saline in Aussee eingesetzt war und in dieser Funktion diese Stätte besonders gut kennen mußte, war er doch durch die testamentarische Verfügung von 1514 verpflichtet, das Geld für den Bau der Grabkirche aus Mitteln des Salzamtes Aussee aufzubringen. Bereits 1517 hatte man dem päpstlichen Legaten Kardinal Luigi d'Aragon während seines Besuches

in der Mühlauer Gießhütte erklärt, daß der Kaiser die Bronze-
statuen in einer Kapelle aufstellen werde, an der bereits gebaut
werde. Die Existenz eines Bauplanes bestätigt auch der kaiser-
liche Historiograph Johannes Stabius um 1520 in einem Bericht
aus Augsburg an Kaiser Karl V. Von einer Burganlage und anderen
Gebäuden bei St. Wolfgang weiß auch der Mondseer Mönch Leonhard
Schilling zu berichten, doch wäre, wie er schreibt, die Aus-
führung all dieser Vorhaben durch den Tod des Kaisers unter-
blieben²⁰.

Die Kunde von der Todeskrankheit des Kaisers läßt den Salzburger
Erzbischof Leonhard von Keutschach umfangreiche diplomatische
Aktivitäten entfalten. Das Grabmal des Kaisers zunächst dem,
an das Erzstift verpfändeten Boden - ain stat nahenn bey sand
Wolfgangi gotzhaws in pürg - könnte zu einer Rücklösung dieses
wertvollen Besitzes führen. Um dies zu verhindern, versichert
sich der Erzbischof gelegentlich der Durchreise des Kaisers durch
ansehenlich eerung und schankung eines Vertrauten aus der engsten
Umgebung des Kaisers - wer es ist, bleibt offen -, dessen Über-
redungskunst es tatsächlich gelingt, den Schwerkranken vor Ab-
fassung seines Testaments zu überzeugen, das solh stat und ennde
zu Irer Majestet begrebnus ganntz ungelegen und unschiklich sey
etc. und mit ettlichen ursachen Ir Majestet sovil bewegt, das
Ir Majestet ganntz davon abgestanden und solh begrebnus und closter
der ennden zu pawen nymmer willens ist. Dies geht aus einem zufällig
erhalten gebliebenen Schreiben des Salzburger Erzbischof an den
Abt von Mondsee hervor²¹. Der Brief ist mit 11. Januar 1519, also
einen Tag vor dem Tod Maximilians, datiert; ein Konzept des Ant-
wortschreibens Haberls hat sich gleichfalls im Stiftsarchiv Mondsee
erhalten. Bereits in der Nacht vom 30. auf den 31. Dezember 1518
zwischen 24 und 1 Uhr hatte Kaiser Maximilian I., von Todes-

ahnungen erfüllt, in der kaiserlichen Burg zu Wels dem Sekretär Johann Vinsterwalder seinen letzten Willen diktiert. Darin ordnete er die Beisetzung seines Leichnams in der vom Vater, Kaiser Friedrich III. errichteten Georgskapelle in der Wiener Neustädter Burg an, was keinesfalls einem Fieberwahn entsprungen war, hatte er diese Möglichkeit doch bereits in seinem Ur-Testament von 1514 erwogen. Hier sollten auch die bisher fertiggestellten Bronzestandbilder zur Aufstellung gelangen, allerdings nicht in der Form einer Trauerversammlung sondern als Trauerzug: Maximilian aufrecht über seiner Grabstelle, an der Spitze des aus vier Zügen der Ahnen gebildeten Totengeleits. Eine faszinierende Idee, für die es nichts Vergleichbares in der Sepulturarchitektur gibt. Maximilian starb am 12. Januar 1519 in Wels. Die Beisetzung des Kaisers unter den Stufen des Hochaltares der Burgkapelle von Wiener Neustadt erfolgte am 3. Februar.

Von dem gigantischen Vorhaben des kaiserlichen Grabmals war beim Tod Maximilians kaum mehr als ein Viertel tatsächlich ausgeführt: vierzehn große Standbilder (wovon drei gewisser Mängel wegen später wieder eingeschmolzen worden sind), dreiundzwanzig Heiligenstatuetten und die Kaiserbüsten. Mit der Vollstreckung des Testaments wurde der Enkel und Erbe Ferdinand I. betraut, der erst neun Jahre später den kaiserlichen Hofmaler Jörg Kölderer beauftragt, in Wien und Wiener Neustadt geeignete Aufstellungsplätze für das Grabmal Maximilians zu erkunden. Dabei erweist sich St. Stephan als sehr groß, hübsch und licht, die Augustinerkirche wird als

lang genug, doch zu schmal beschrieben, die 1529 von den Türken zerbrochne kirchen der Dominikaner verlangt einen Neubau, entsprechen würde die anstelle der heutigen Stallburg gelegene capellen bei dem Hof, darine das pulver ligt, jedoch fehlt hier ein Klosterbau. Begutachtet werden in Wiener Neustadt die Neuklosterkirche und zuletzt auch die Georgskapelle, die Kölderer von stund an wol gefallen hat, wobei jedoch wegen des hohen Gewichtes der Statuen aufwendige Unterfangungen notwendig sein würden. Letzlich entschied sich Ferdinand I. für Innsbruck, wo das Grabmal in der 1563 fertiggestellten Hofkirche aufgestellt wird. Eine Überführung des Leichnams des Kaisers unterblieb jedoch.

Von Anfang an war dem St.-Georg-Ritterorden die Funktion eines Grabkapitels zgedacht, dessen Aufgaben im Ur-Testament grob umrissen werden: Die Feier des heiligen Meßopfers in der Grabkirche war vier Priestern aufgetragen, auch sechzehn Rittersbrueder St. Gering, die dan die alt Bekleidung St. Gering brauchen, weliche dreymal im Jar zu der Entphahung des hochwirdigen Sacraments schuldig sein. Am Grabe des Kaisers sollten sechzehn geharnischte Georgsritter Ehrenwache stehen und vierundzwanzig Jünglinge in Chorröcken mit dem Georgskreuz auf der Brust Tag und Nacht den Psalter singen. Diese Knaben sollten von einem verlarten schulmeister erzogen werden. Mit achtzehn Jahren hätten sie aus dem Dienst im Grabkapitel zu scheiden. Die materielle Basis des Kapitels sollte durch Grundbesitz und andere Einkünfte ausreichend gesichert werden, doch waren es zumeist Güter, die erst durch Hinscheiden oder Verzicht seiner Besitzer frei wurden.

Der St.-Georg Ritterorden war 1467 mit Sitz im ehemaligen Benediktinerkloster Millstatt in Kärnten durch Kaiser Friedrich III. gegründet worden²². Seine wichtigste Aufgabe, den Kampf gegen die gefährlich vordringenden Türken, hatte sich Maximilian I. zum Hauptziel gesetzt. In einem Kreuzzug der Christenheit unter Führung des St.-Georg-Ritterordens sollten sie endgültig aus Europa vertrieben werden. Mit Zustimmung von Papst Alexander VI. ließ Maximilian 1493 dem Orden zu seiner Verstärkung eine Bruderschaft angliedern, der 1503 noch eine Sanct Georgen Gesellschaft beigegeben wurde. Die politischen Ereignisse während der Regierungszeit des Kaisers ließen jedoch keinen größeren Feldzug zu, so daß Orden, Bruderschaft und Gesellschaft niemals ihrer eigentlichen Aufgabe zugeführt werden konnten und so zur Bedeutungslosigkeit herabsanken. Als Grabkapitel hatte sich dem Orden ein neuer Wirkungsbereich erschlossen.

Kaiser Maximilians Plan, sich nächst der besuchtesten Wallfahrt im ehemals bayrischen Raum auf dem Falkenstein ein Grabmal erbauen zu lassen, mag von den damaligen Realisierungsmöglichkeiten her utopisch erscheinen. Die Idee selbst, hoch oben in der Einöde ein Grabmal errichten zu lassen, ist packend und mehrfach verwirklicht worden. Die Ritterschaft des hl. Georg, die die Grabwache übernehmen sollte, hätte als "christianorum militum propugnator" den entschwindenden Glanz jener Zeit bewahren sollen, der sich im Beinamen Maximilians - "der letzte Ritter" - spiegelt.

Anmerkungen:

- 1 V. Oberhammer, Die Bronzestandbilder des Maximiliangrabmals in der Hofkirche zu Innsbruck, Innsbruck 1935.
 - 2 K. Oettinger, Die Grabmalkonzeptionen Kaiser Maximilians, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. 19, Berlin 1965, S. 181 ff.
 - 3 E. Egg, Die Hofkirche in Innsbruck, Innsbruck - München - Wien 1974.
 - 4 Ausstellungskatalog "Maximilian I.", Innsbruck 1969, Kat. Nr. 251 (Ferdinandeam Innsbruck, Inv. Nr. AD 40). Zur Deutung des Blattes als Entwurf zur Ausmalung der kaiserlichen Grabkapelle siehe: W. Brauneis, Stift Mondsee und das Grabmalprojekt für Maximilian I., in: Ausstellungskatalog "Das Mondseeland - Geschichte und Kultur", Linz 1981, S. 71 ff.
 - 5 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vind. 2835, fol. 26^V ff. - Herausgegeben von K. Giehlow, Beiträge zur Entstehungsgeschichte des Gebetbuches Kaiser Maximilians I., in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 20, Wien 1889, S. 101 ff.
 - 6 Zwei Jahre später änderte Maximilian in seinem Testament von 1514 die Stiftungsorte insoweit ab, als nun neben Wien (Patronium St. Georg), Innsbruck, Graz und Millstatt solche Versorgungshäuser in Augsburg, Antwerpen (an der Stelle des neuen Grabens auf der Gassen des Tores gegen Tornach), Cilli und Mondsee gebaut werden sollten. Eines für Frauen ist in Gent vorgesehen. Im endgültigen Testament von 1518 wird für Wien, Innsbruck, Graz, Linz, St. Veit, Augsburg, Antwerpen, Breisach und Laibach die Errichtung von Versorgungshäusern angeordnet. Überdies ist die Aufstellung eines Standbildes Maximilians mit einer Kerze in der Hand in jedem dieser Spitäler vorgesehen, vor dem got zu lob, dem heiligen Ritter sand Jörgen zu Eren vnnd vnns zu seliger gedechtnus das Johannes-Evangelium zu singen wäre.
 - 7 Daneben besaß der Orden vor allem in Kärnten und Niederösterreich eine Reihe kleiner Güter. Vgl. G. Winner, Die Leben des St.-Georg-Ordens in Niederösterreich, in: Unsere Heimat 11-12/1959, S. 206 ff.
-

- 8 B. Lidl, Chronicon Lunaelacense juxta seriem abbatum, Pedepontani 1747, S. 307 f.
- 9 Wien, Hofkammerarchiv, Herrschaftsakten G 75, fol. 24^r ff. Erstmals veröffentlicht von J. K. Mayr, Das Grab Kaiser Maximilians I., in: Mitteilungen des österreichischen Staatsarchivs 3/1950, S. 470 ff.
- 10 Gedenkbuch für den Zeitraum ca. 1506 bis 1508 (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 2645, fol. 43^r).
- 11 H. Ankwicz, Das Tagebuch Cuspinians, in: Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung 30/1909, S. 298.
- 12 Handschriftliche Notiz auf dem vorletzten Blatt eines Gebetbuches aus Mondsee (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 4087, fol. 275^v); Kurzbericht des Mondseer Mönchs Leonhard Schilling (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 3541, fol. 265^v). - Siehe auch B. Lidl, Gesegnetes Aberseeisches Gebürg¹, 1732, S. 35.
- 13 G. Probszt, Maximilian I. und das Land ob der Enns, in: OÖ. Heimatblätter 4/1955, S. 240. - Das Heimatmuseum Mondsee besitzt ein kleines barockes Ölgemälde, das den Empfang des Kaisers durch Abt Wolfgang Haberl vor der mittelalterlichen Kirchenfassade zeigt.
- 14 V.v.Kraus, Itinerarium Maximiliani I. 1508 bis 1518, in: Archiv für österreichische Geschichte Bd. 87, 1899, S. 288.
- 15 F. Wintermayr, Die Benediktiner-Abtei Mondsee, in: OÖ. Heimatblätter 3/1948, S. 206.
- 16 Stiftsarchiv Mondsee, Bd. 98, Nr. 10 (13. Dezember 1513, Augsburg). Eine Xerokopie liegt im OÖ. Landesarchiv in Linz.
- 17 Das Schreiben vom 17. November 1519, Gmunden, ist abgedruckt bei: André Joseph Ghislain Le Glay (Hg.), *Corr spondance de l'empereur Maximilian I^{er} et de Marguerite d'Autriche, sa fille, gouvernante des Pays-Bas, de 1507   1519*, 2. Bd., S. 371, Nr. 658. Das Schreiben an Vizethum Lorenz Saurer vom 23. November 1519, Gmunden, befindet sich im Haus-, Hof- und Staatsarchiv Wien, Reichsregisterb cher BB, fol. 552^v.
- 18 J. K. F. Knaake, Christoph Scheuerls Geschichtsbuch der Christenheit von 1511 bis 1521, in: *Jahrb cher des Deutschen Reichs und der deutschen Kirche im Zeitalter der Reformation*, Leipzig 1872, S. 126.

- 19 H. Dornik-Egger, Hans Herzheimers "Neue Zeitung" zum Tode Kaiser Maximilians I., in: Schriften der Bibliothek des Österreichischen Museums für angewandte Kunst Bd. 6 (Ausstellungskatalog "Albrecht Dürer und die Druckgraphik für Kaiser Maximilian I."), Wien 1971, S. 24 ff., und Kat. Nr. 91.
- 20 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 3542, fol. 156^r (auszugsweise wiedergegeben von A. Horowitz, Zur Geschichte des Humanismus in den Alpenländern, in: Sitzungsberichte der Wiener Akademie der Wissenschaften 114/1887, S. 814. -- Bei dem von K. Oettinger (Anm. 2, S. 178) erwähnten schematischen Plan der Grabkirche, der auf einem im Augsburger Stadtarchiv im vorigen Jahrhundert bewahrten, heute in Verlust geratenen Blatt, das den Humanisten Konrad Peutinger zeigt, wie er dem Kaiser an Hand eines Planes den Standort einer der vom Bildhauer Jörg Muskat modellierten Kaiserbüste erläutert, handelt es sich um eine Mystifikation. Es handelt sich hier nicht um eine alte Darstellung, sondern um ein Historiengemälde des aus Augsburg stammenden Malers Ludwig von Kramer, das zwischen 1860 und 1870 entstanden ist und heute im Katalogsaal der Staats- und Stadtbibliothek der Stadt Augsburg hängt.
- 21 Mayr (Anm. 9), S. 470.
- 22 W. Winkelbauer, Kaiser Maximilian I. und St. Georg, in: Mitteilungen des österreichischen Staatsarchivs 7/1954, S. 523 ff. - H. Brandl, Kaiser Maximilian I. und die Ritterorden (Ungedr. phil. Diss.), Graz 1970. Bei beiden Autoren bleibt die Funktion des St.-Georg-Ritterordens als Grabkapitel unerwähnt.

Anhang 1

Programm für einen Freskenzyklus in der Grabkapelle Maximilians I., nach mündlichen Angaben des Kaisers von Marx Treitzsaurwein 1512 niedergeschrieben.

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2835.

Hernach volgt der arcus der dreier swipögen kaiser Maximilians andacht und stift.

Jetzt hernach volgt der erst swipogen zu der rechten seiten und sein die siben almuesen.² Diser swipogen ist also genannt:

Die ewig andacht.

Sand Jörg zu Innsprugk.
Unnser Fraw zu Mechl.
Sand Sebastian zu Wienn.
Sand Anndre zu Rayn.
Sand Maximilian zu Gretz.
Sand Leopolt zu Mälstadt.
Sand Barbara zu Ratemburg am Necker.

Item die heiligen sollen alle steen.

Item bei jedem heiligen zu fuess zwai arm menschen knient, zu der rechten seiten ein man, zu der linken ein weib, und ob jedem heiligen zwai schiltl, zu der rechten seiten das Römisch reich, zu der linken seiten Osterreich, Burgundi und des stifts landswappen.

Des ist also der erst swipogen.

Hernach volgt der miter swipogen, also genannt:

Die leibsandacht.

Item dieser swipogen muess in der mit also gemacht werden:

Der pilgramstab.

Am ersten der muess ain pilgram sein, in grab geclaidt, über die prust zwirch ainen weissen pilgramstab und in der hand ainen swarzen pilgramstab und auf demselben stab ain guldine kron; der pilgram solle aufhaben ainen praiten graven huet und vornen an dem huet sand Jorgen schiltl; und ob dem pilgram solle sein ain reim, also lautend:

Dats ∞ verwalts.

Die seltsam ritterschaft.¹

Item siben, in weiss mäntl beklaidt und das dieselben mäntl auf der rechten seiten offen sein und auf der linken seiten die mäntel überschlagen und das si beid armen geharnascht hervorn haben und an den mäntl auf der linken seiten guldine Burgundische kreuz, item in der rechten hand ain gerecht guldin kreuz, aus einem marggramopfl wachsent, item in der linken hand ain swert, under sich auf den spitz gestürzt und ein gurtl riterlichen darumb gewunden.

Die jarpüss.

Item ain pilgram, vor ainem altar kniend, den stab neben sich, auf der andern seiten ain puech an ainer keten, auf dem altar ain rauchfass, darinnen ain feuer, das da gluet, und das uberlidt darneben pro holocaustis.

Die willig armuet.

Item ain nolpruder² sol verprennen in ainem grossem feur zwo trüchen, ain grosse und ain klaine, und därein werfen ainen narrenrock, daran die narrenkappen wol gesehen wirdt.

Natürlich diemuettigkeit.

Item ain nacketer mann in ainem langen weissen hemet, sole haben ainen zerschnitten laib prot under dem linken arm und solle mit der rechten hand darvon ain saiten prot ainem lemplin zu essen geben.

Die neu andacht.³

Item ein altar und ain priester rugklin mit ainer paten daran und vor ime knient ain wapner, ain burger, ain frau, ain junkfrau und ain jungling.

Die bedenkung des ends.

Item drei schaten, ain weiser, ain swarzer und ain roter, der weiss zu der rechten seiten, der swarz in der mite und der rot zu der linken seiten, und die schatten alle drei sollen gekront sein mit kronen, die diadem haben und kreiz, zu jeglichem zwai schiltl: das Reich, Osterreich und Burgundi wie in der ewigen andacht.

Dies ist also der miter swipogen.

Hernach folgt der drit und letst swipogen, also genant:

Des schatz andacht.

Item dieser swipogen muess zu der linken seiten also gemacht werden:

Grabstift.

Item ain grab, darauf ain minstranzen und darauf zween sand Jorgenschilt zu jeder seiten der minstranzen.

Innsprüg stift.

Item drei sand Jorgen prüeder mit langen roten kreuzen.

Eberstorf stift.

Item vier mit klainen kurzen roten kreuzen bis auf die gürtl.

Rayn stift.

Item fünf in harnasch mit roten kriegskreuzen.

Newenstat stift.

Item drei, auf der rechten seiten ain rots kreuz und auf der linken seiten ain weiss kreuz, klain.

Freybürger stift.

Item vier, auf der rechten seiten vier rote kreuz und auf der linken seiten vier swarze kreuz.

Arthoys stift.

Item sand Jorgen schilt, auf ainem altar lainent auf ainem küss, und zu der rechten seiten pauren, auf der linken peurin knient.

Item ob jedem stift zwai schiltl, zu der rechten das Reich, zu der linken seiten Oesterreich, Burgundi und des stifts landsschilt.

Also hat arcus der dreier swipogen ain end.

Anhang 2

Abschrift aus dem Testament von 1514

Wien, Hofkammerarchiv, Herrschaftsakten G 75.

Ein Gedechtnus oder Auszug des Testaments Röm. Kays. Mt. Sandt Göring-orden beruerend.

Hierinnen wird begriffen Röm. Kays. Mt. Ordnung betreffend Sandt Göring-orden, eetzlich Gepey und Gotzgab zu Trost Yerer Mt. Seel, auch von Yerer Mt. Grab und was zu Zier des Grabs auch bey demselben gehandelt soll werden, auch wo Yer Mt. begraben zu worden vermeint.

Item anfenglich vermeint der Kayser Maximilian zu pauen etzliche Hospital oder Pethaiser, in welchen sollen genert werden eerwere Personen, die auch Gott den Almechtigen vor sein Sel bitten alle Tag.

Aufzählung der Spitälter und ihrer Einkünfte zu Wien (St. Georg), Innsbruck, Graz, Cilli, Augsburg, Millstatt, Mondsee, Antwerpen und Gent.

Aber die Herrschaft zu Steyer soll geben das Gelt und ander Ausrichtung zu Volpringung des kayserlichen Grabs zu Mansee.

Dotierung des St. Georgsordens mit Grundbesitz und Einkünften.

Die Ordnung seiner Begrebnus.

Item wo Sach wurd, daß der Kayser ableybet, ehe dan die Stat seiner Begrebnus zu Mansee volendt wurd, schaft er, [ihn] in Behaltens Gestalt in der Capeln des Geschlos der Newenstat zu begraben, bis solang das Grab volendt werd. Und in der selben Capeln Umgang sollen yerden Bilder und Seyl, die schon gemacht sind, verordent werden. Auch wo künftiglich der Kerper hingetragen wird, sollen auch die selbigen Bild [hin]gefuert werden.

Item es wil auch der Kayser bei im ein Truhen nach der Größ und Leng seines Kerpers zu fiern verordnen, in welcher Kleyder aus dickem starken Leder sein sollen, das im von den Seinigen nach seiner Ableybung angelegt werd, über die selbig ein weyß thomaschkens [Kleyd] mit einem roten Creuz St. Gering und also ankleyd in der Truhen zu der Begrebnus von den Seinigen geführt werden.

Item wo es sich aus Geverlichkait diser Zeit oder in ander Weg und fürvallenden Ursachen sich begeb, daß sein Begrebnus durch in, seine Erben oder Nachkommen nicht volstreckt wurd, alsdan schaft er mit seinen Testament und Commissarien, sein Leib in das Closter und Kirchen zu Mansee zu begraben.

Item an der Stat seiner Begrebnus zu Mansee über all andre Ordnung und Seelgerait vermaint der Kayser, vierundzweinzig Knaben, welche von zwelf Jarn bis in die achtzehen alt sein sölln, zu haben, welche Tag und Nacht, doch mit Auswechslung, den Psalter singen Und anfenglich daß im Gschlos der Newenstat auf das fuerderlichst werd angefangen. Sie sollen auch [mit] Chorrecken und vorn an der Brust mit einem roten St. Geringcreuz beklaidt sein.

Item es sollen auch in der Kirchen bey dem selben Grab vier Priester sein, die daselbs nach Ordnung des Kaysers Meß lesen, auch sechzehen Rittersbrueder St. Gering, die dan die alt Bekleidung St. Gering brauchen, welche dreymal im Jar zu der Entphahung des hochwirdigen Sacraments schuldig sein.

Item sie sollen haben in der gedachten Kirchen, welche zu der Wer wie ein Gschlos verordnet wird. Amtleut, Schaffer, Koch, Kelnor, Mesner, Torschützen und Wachter, die all zu der Wer geschickt, [mit] welcher zu yerer Aufenthaltung sie der Kayser versehen wird.

Item aus der Gült Auseo in drey Jarn soll die Kirche, darin das Grab sein wird, gebaut werden

Weitere Verfügungen über Gülden und Renten des St. Georgsordens.

Anhang 3

Schreiben des Salzburger Erzbischofs Leonhard von Keutschach an Abt Wolfgang Haberl (1519 Januar 11, Salzburg).

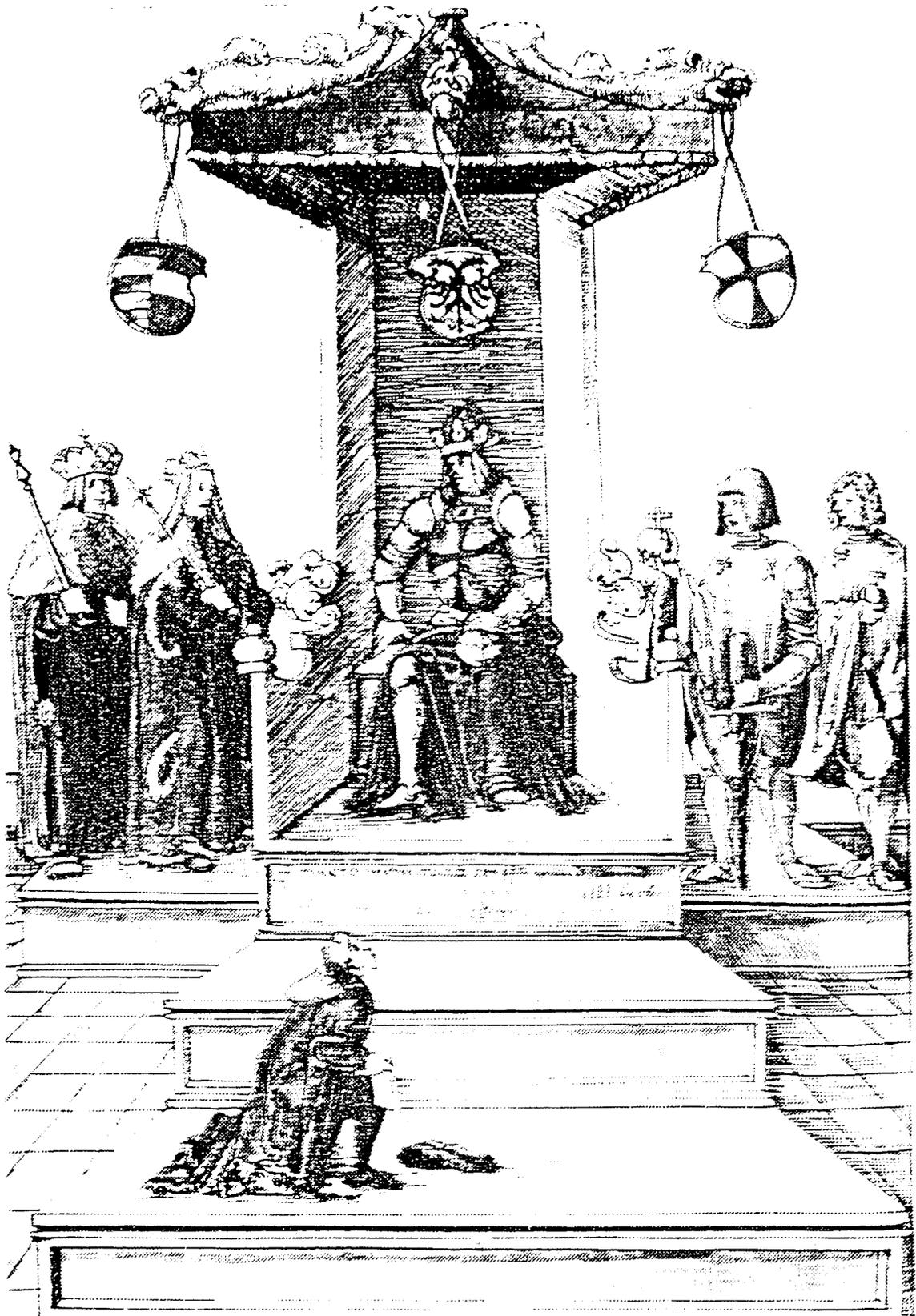
Linz, Oberösterreichisches Landesarchiv, Stiftsarchiv Mondsee, Bd. 98 Nr. 10.

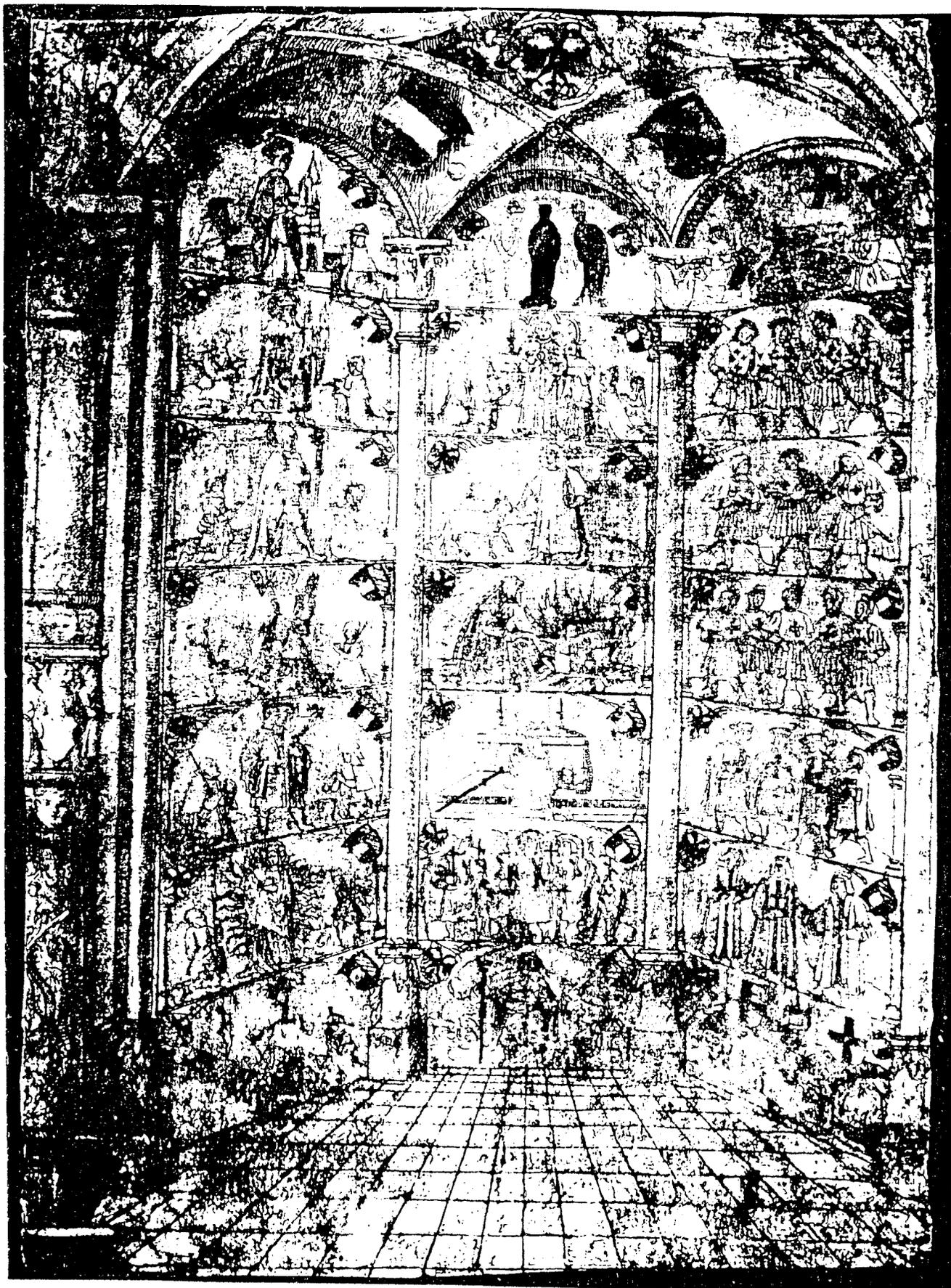
Leonhardus Dei gracia archiepiscopus Saltzburgensis apostolice sedis legatus etc. Graciosa salutacione premissa. Nachdem die Rö(misch) Kay(serliche) M(ajeste)t ain stat nahennt bey sand Wolfgangi gotzhaws im pürg zu Irer Majestet begrebnus furgenomen, wie du dann auch gesehen und gehört hast, welches dann dir, deinem convent und gotzhaws nit zu guet, sonnder zu grossem nachtail raichen wurde, darauf wir dann durch mittel person, den wir auch ansehenlich eerung und schankung darumb getan, kay(serlicher) Majestet anzaigen haben lassen, das solh stat und ende zu Irer Majestet begrebnus ganntz ungelegen und unschicklich sey etc. und mit ettlichen ursachen Ir Majestet sovil bewegt, das Ir Majestet ganntz davon abgestanden und solh begrebnus und closter der ennden zu pawen nymmer willens ist, und das haben wir also dir und deinem gotzhaws zu guet und dennoch mit etwas unnser costung und darlegen gehandelt, in hoffnung, wir werden darumb ain gueten kirchtag von dir haben. Wellen dir auch solhes in sonnder genedigem vertrauen und im pessten, damit du und dein convent der sorgen und swermutigkeit, so ir on zweifel deshalb gehabt, entladen werdet, hiemit verkhund und zu wissen getan haben, dann dir genedigen willen zu beweisen sein wir genaigt. Datum in civitate nostra Saltzburge die XI. Januarii anno etc. decimo nono.

Anhang 4

Antwortkonzept des Abtes Wolfgang Haberl an den Salzburger Erzbischof Leonhard von Keutschach [1519 Januar, Mondsee]

Hochwirdigster Furst, G(enadiger) H(err). E(uer) f(urstlicher) G(nad) sein mein andachtig gepeth und gar willig untertanig gehorsam dienst zuvor bereit. Genadiger herr, E. f. G. schreiben mir jetzt von wegen der Römischen kay(serlichen) Majestet furnamen, Ir Majestet grebnus, deshalb E. f. G. mir, auch meinem convent zu guet durch mittel person kay(serlicher) Majestet anzaigen lassen, das solhs stat zu Ir Majestet begrebnus gantz ungelegen, Ir Majestet E. f. G. mit etbe costung so vil bebegt, das Ir Majestet gantz davon abgestanden, in hoffnung, E. f. G. werde hirumb ain gutten kirchtag von mir haben, mit mer inhalt E. f. G. schreiben, ich in aller untertanigkeit vernomen und thue E. f. G. solhes genadigen genaigten guetten willen und handlung, so E. f. G. mir, meinem convent und gotzhaws hierinne zu ersprieslichkeit und guetem gebaricht und gehandelt sondern hohen danckh sagen. Wil auch, das mit sambt mein conventbruedern wie mit ich sol umb E. f. G. als mein genadigsten herren treulich beschulden und aller gehorsam verdienn, und deshalb ewig umb E. f. G. lang leben und saligkeit mit unsern andechtigen und vleissigen gepethen ze got ze bitten nymer vergessen und bevel ich mich und mein gotzhaws E. f. G. als meinem genadigsten lieben herren . . .





Josef Ferdinand Fromiller. Leben und Werk des Kärntner Barockmalers.

Gestatten Sie mir, daß ich Ihnen heute einen Künstler vorstelle, der in vieler Hinsicht eine Sonderstellung in der österreichischen Barockmalerei einnimmt. Eine Sonderstellung, die gewiß nicht in der Virtuosität seines Schaffens liegt, sondern vielmehr durch die Originalität seines Werkes und durch die kunstgeographische Randlage seines Wirkungskreises gekennzeichnet ist.

Josef Ferdinand Fromiller wurde im Jahre 1693 in Oberdrauburg in Kärnten geboren und entstammte einer heimischen Malerfamilie. Durch die Schulung und künstlerische Ausbildung bei Ferdinand Stainer, einem bisher kaum bekannten Maler der Kärntner Kunstprovinz, wurde seine Entwicklung bereits entscheidend vorgeprägt. In den fünf Jahren seiner Ausbildung (von 1708 bis 1713) vermittelte ihm Stainer, das Wissen der römischen Kunst des Barock. Ich zeige hier Stainers *Lactatio Bernhardi* in der Stiftskirche Viktring von 1710, wobei seine starken Neigungen zum strengen römischen Barock mit Caracci bzw. zur Richtung der Neuformulierung der Klassik bei Maratta zu spüren sind. Das Werk Stainers zeigt im allgemeinen Variationen von Kompositionstypen des klassischen Seicento. Leider steht die kunsthistorische Erforschung seines Werkes noch aus, dies ist umso bedauerlicher, wenn man weiß, um wie vieles qualitätvoller das Werk Stainers ist als das seines Schülers. Durch zahlreiche Kopien - nach Zeichnungen seines Lehrers -, die seine ersten Schülerarbeiten darstellen, erwarb sich Fromiller den Grundstock von Figuren- und Kompositionsmotiven. Als Beispiel zeige ich hier vorerst zwei Zeichnungen zum Thema von Tobias mit dem Fisch. Links das Werk Stainers aus dem Jahre 1696, rechts die Sepiaausführung Fromillers. Der Schüler vergrößert hier vorerst das Format und vergrößert sowie reduziert dabei gleichzeitig den Formenapparat der feinteiligen Vorlage.

Dasselbe gilt für das Thema mit Susanne und den beiden Alten.

Die 62 bekannten Zeichnungen Stainers im Klagenfurter Skizzenbuch, das noch 189 Arbeiten seines Schülers beinhaltet, wurden von diesem einerseits in ihrer ganzen Komposition übernommen - wie Sie hier sehen - andererseits wurden einzelne Figuren aus dem Vorbild verwendet, um in einem völlig veränderten Sinngehalt in den Arbeiten des Schülers zu erscheinen. Das Beispiel zeigt oben Stainers Zeichnung mit Hagar in der Wüste, unten eine Judith Fromillers, die der Hagars genau entspricht, die Dienerin daneben entstammt einer weiteren Zeichnung Stainers und stellt dort Jael, die Sisara tötet, dar.

Zwischen 1713 und 1716 ist über die weitere Ausbildung nichts bekannt, es ist jedoch durchaus anzunehmen, was Heinrich Hermann schon 1853 vermutete, daß der junge Künstler eine Studienreise in den bayrischen Raum unternahm. Ab 1716 ist er mit Sicherheit wieder in Kärnten nachzuweisen. Er vollendete hier sein erstes großes Freskowerk im Schloß Trabuschgen zu Obervellach im Auftrag des Franz Adam Stampfer, Freiherr von Walchenberg.

Die Stampfer, ein Adelsgeschlecht Tiroler Abkunft, die den Grundstein ihres Wohlstandes durch den Betrieb von Bergwerken in Öblarn und Vordernberg in der Steiermark legten und ab 1691 auch den Kupferbergbau in der Fragant bei Obervellach betrieben, versorgten Fromiller immer wieder mit großen Aufträgen.

So schmückte er bereits ein Jahr später, 1717, die Grabkapelle dieses Geschlechtes in der nahegelegenen Filialkirche von Stallhofen mit Fresken aus; schuf die Dekoration eines Zimmers im Stampferschen Schloß Meiselberg im Zollfeld, malte acht Ölbilder nach Stichen aus Rubens Medici-Zyklus für Trabuschgen und schuf - vermutlich auf Betreiben dieser Familie - das Hochaltarbild in der Pfarrkirche von Öblarn in der Steiermark (1754), dem ehemaligen Wohnsitz der Stampfer.

Am 18. April 1719 vermählte sich Fromiller in Obervellach mit der Tochter des dortigen Marktvorstehers. Laut Taufbuch kommt bereits zwei Tage später, am 20. April, sein erster Sohn Johannes Josef zur Welt.

Aus den nächstfolgenden Jahren sind keine größeren Arbeiten bekannt. Fromiller kopierte wieder häufig Werke seines Lehrers Stainer und setzt diese auch in das graphische Metier um.

So verbrachte Fromiller wohl die meiste Zeit seiner frühen Entwicklung schon in der heimischen Provinz. Während seine Altersgenossen Paul Troger (1717) und Daniel Gran (1719) mit fürstlichen Stipendien nach Italien reisten, um die Hauptwerke der Barockmalerei an den Originalen zu studieren, empfing Fromiller diese obligate Schulung nur aus zweiter oder dritter Hand über seinen Lehrer oder durch druckgraphische Blätter. Von diesem Bildungsmangel ist auch sein weiteres Werk behaftet. Obwohl an kunstsinnigen und begüterten Mäzenen kein Mangel bestand, gelang es ihm nicht, sich durch ihre Förderung eine grundlegende Ausbildung zu verschaffen.

Von diesem geringen Bildungsniveau ausgehend, muß auch seine künstlerische Entwicklung gesehen werden. Ein weiterer Punkt, der für die Gesamtbetrachtung sehr wichtig erscheint, ist die von barocker Kunst kaum berührte geographische Randlage seines Wirkungsbereiches. Durch die Gebundenheit an dieses Bundesland konnten dem jungen Künstler durch keine ältere Generation von Freskanten und Malern, mit Ausnahme seines Lehrers, irgendwelche Anregungen zufließen.

Damit liegen die Wurzeln seiner Kunst einesteils im Werke Ferdinand Stainers, mit dem ihm bis zu dessen Tode (1725) ein nahezu familiäres Verhältnis verband, und zum anderen Teil auf der Kenntnis einer reichen Palette von graphischen Vorlagen. Unter diesen zwei Hauptaspekten, dem geographischen Wirkungsbereich und

dem geringen Bildungsniveau, muß sein gesamtes Schaffen betrachtet und kunsthistorisch eingeordnet werden. Zu diesen Punkten kommt im Laufe der Entwicklung noch das Problem der Vielschichtigkeit der Aufträge hinzu, die Fromiller auszuführen hatte. Durch die Ernennung zum landschaftlichen Maler Kärntens als Nachfolger Stainers im Jahre 1733 hatte er neben den Arbeiten für den Klerus und Adel noch die gesamten offiziellen Repräsentationswerke für das Land auszuführen. Ohne die Rivalität eines weiteren Künstlers erhielt er Zeit seines Lebens die bedeutendsten Aufträge und gestaltete somit als Einzelperson die gesamte barocke Malerei dieses Landes, nachdem es nicht gelungen war, einen bedeutenden Künstler für längere Zeit in Kärnten zu halten. So blieb Tröger kaum ein Jahr (1726); die übrigen Meister, die hier bedeutende Werke hinterließen (Gran 1752, Hochaltarblätter im Klagenfurter Dom - G.R. Donner 1740, Pieta im Gurker Dom) hielten sich, wenn überhaupt, noch kürzer auf.

Die Tatsache, daß sich Fromiller gegen keine Konkurrenz behaupten mußte und die dadurch verbundenen großen Entfaltungsmöglichkeiten innerhalb des kleinen Wirkungsraumes sind die weiteren Faktoren, die seinen Stil und sein Werk mitbestimmten.

In dieser beherrschenden Stellung und in der Zufriedenheit der Auftraggeber mit dem Geschaffenen sind vermutlich auch die Gründe zu suchen, die einer konsequent fortschreitenden Entwicklung in seiner Malerei im Wege standen.

Im folgenden seien seine Hauptwerke kurz angeführt. 1733 schuf er die Freskendekoration und das Altarbild der Schloßkapelle in Wernberg im Auftrag des Abtes von Stift Ossiach und des bedeutendsten Barockdichters Kärntens, Virgil Gleisenberger. Ein Jahr später - 1734 - beauftragte ihn der Landeshauptmann Wolfgang Siegmund Orsini-Rosenberg mit der Ausschmückung der Burgkapelle in Klagenfurt.

1736 und 1740 beschlossen die Kärntner Verordneten die Neuausmalung des großen und kleinen Wappensaales im Klagenfurter Landhaus, womit Fromiller den Auftrag für sein umfangreichstes und repräsentativstes Werk bekam.

Neben den bekannten Fresken zur Kärntner Landesgeschichte schuf der Künstler in den beiden Sälen über 600 Wappendarstellungen, die er auf Veranlassung der Stände von 1742 bis 1748 in zwei Wappenbücher übertrug. Diese Aufgaben beschäftigten ihn nebenbei bis zu seinem Tode, da er die Wappen der neu aufgenommenen Landstände in die Bücher und Säle zu übertragen hatte. Diese Tradition wurde nach ihm von anderen Malern bis zum Ende der Monarchie fortgesetzt.

Ich werde im folgenden über die beiden Wappensäle kaum mehr zu sprechen kommen, da einerseits eine genauere Beschreibung dieses vielschichtigen Werkes in diesem Rahmen zu zeitraubend wäre und andererseits dieses Hauptwerk in der Literatur schon vielfach behandelt worden ist.

Als kleinen Ersatz kann ich hier die kaum bekannte Vertragsgrundlage für den kleinen Wappensaal anbieten, wobei der scheinarchitektonische Entwurf mit der Ausführung genau übereinstimmt.

Der Deckenspiegel mit einer Personifikation der Carinthia oder Fortuna, die ihre Gaben auf die Städte und Einwohner Kärntens ausschüttet, wurde nicht ausgeführt. Diese ursprüngliche Komposition geht auf Paul Veroneses "Juno, die Gaben an Venedig verteilt" im Dogenpalast von Venedig zurück.

Das Jahrzehnt von 1740 bis 1750 war dann wohl Fromillers fruchtbarste Schaffensperiode. Er schuf die großen Freskodekorationen in den Schlössern von Ebenthal, Töscheldorf, Meiselberg und Pichlern sowie den gesamten freskalen Schmuck des Ossiacher Stiftskomplexes.

Daneben entstanden eine Reihe von Altarbildern für die Klagenfurter Kreuzbergkirche, die Hochaltarblätter in Metnitz und Straßburg, die Seitenaltarbilder der Wallfahrtskirche St. Wolfgang ob Grades sowie Bilder für die Schloßkapellen in Trabuschgen, Werthenau und Ehrenhausen.

Nach dem Tode seiner Frau im Jahre 1749, die dem Witwer fünf Töchter im Alter von vier bis 26 Jahren hinterließ, schuf Fromiller keine Freskenzyklen mehr, sondern beschäftigte sich nahezu ausschließlich mit dem kleinen Format der Ölmalerei.

In diesem letzten Lebensjahrzehnt schuf er einen wichtigen Beitrag für eine, von der Forschung kaum beachtete, volkstümliche Unterströmung barocker Stilleben- und Genremalerei im inneralpinen, österreichischen Bereich. Am 9. Dezember 1760 stirbt Fromiller als wohlhabender Bürger in Klagenfurt.

Der Nachwelt blieben von diesem Künstler bis heute 14 große Freskowerke, 55 Ölbilder, 189 Zeichnungen und 43 druckgraphische Blätter erhalten.

Vielleicht war es dieses umfangreiche Gesamtwerk, welches Fromiller auch in der Literatur nie ganz in Vergessenheit geraten ließ. So erscheint der Name des Künstlers im Jahre 1802 in den Katalogen der Sammlung Gottfried Winckler, in den Künstlerlexika von Nagler und Wurzbach (1847 und 1879) sowie in einem Lexikon südslawischer Künstler im Jahre 1860.

All diese Erwähnungen haben eines gemeinsam: Fromiller wird als Schüler und Nachstecher von Werken F. Stainers erwähnt.

Etwas ausführlicher berichtet die gleichzeitige Kärntner Literatur. In der Carinthia aus dem Jahre 1824 werden in einer Beschreibung von Sehenswürdigkeiten im Raume Klagenfurt die Fresken im Schloß Ebenthal erwähnt. 1853 ist es Heinrich Hermann im "Handbuch der Geschichte des Herzogtums Kärnten" und 1889 der erste Band der Österreichischen Kunsttopographie, die über die Hauptwerke des Künstlers Auskunft geben.

Am Beginn unseres Jahrhunderts finden wir die ersten kunsthistorisch fundierten Beiträge über Fromiller. An erster Stelle ist hier der bekannte Kärntner Geschichtswissenschaftler August von Jaksch zu nennen, der in mehreren Artikeln in der Carinthia zwischen 1897 und 1909 die Familiengeschichte, den Nachlaß, die Zeichnungen und die Druckgraphiken des Künstlers erforschte.

Welche Bedeutung diese Aufsätze haben, möchte ich stellvertretend durch ein Zitat belegen, das für die Autopsie des Gesamtschaffens von eminenter Wichtigkeit ist. Jaksch schreibt 1903 in einer Abhandlung über den Nachlaß Fromillers: "Sehr wichtig ist die Erwähnung von Kupferstichwerken, welche im Nachlasse Fromillers sich vorfanden, elf in Folio und vier in Kleinquart. Sollte es einmal zu einer ernsten kunsthistorischen Würdigung Fromiller's kommen, dann wird jedenfalls genau zu untersuchen sein, ob nicht überhaupt Kupferstiche auf die Gestaltung seiner Werke, namentlich der Fresken, großen Einfluß genommen haben, ja ob sich nicht in denselben direkte Kopien aus Kupferstichen finden." Die Richtigkeit dieses Zitates und damit vielleicht auch der zitierte "Ernst der kunsthistorischen Würdigung Fromillers" wird im Verlauf dieses Referates noch sehr häufig unter Beweis gestellt werden können.

Der bislang einzige veröffentlichte Versuch einer größeren kunsthistorischen Bearbeitung ist der 1910 in der Carinthia erschienene Artikel Heinrich Hammers mit dem Titel "Der Kärntner Barockmaler Josef Ferdinand Fromiller. Beiträge zu seiner Kenntnis." Das Zustandekommen dieses Artikels als "wissenschaftliches Nebenprodukt" ist erwähnenswert. Hammers Hauptinteresse bei der Bereisung Kärntens galt den Werken des Tiroler Malers Anton Zoller, der sich zwischen 1727 und 1753, also 26 Jahre hindurch, in diesem Bundesland aufhielt.

Das Phänomen des "künstlerischen Nichtpräsentseins" dieses Künstlers in Kärnten bewog Hammer diesen Aufsatz über Fromiller zu schreiben, auf dessen Werke er in Kärnten ständig stieß, während er ganz etwas anderes suchte. Trotzdem wurde diese Abhandlung zum Standardwerk für die weitere Fromillerforschung. 1928 befaßte sich K. Garzarolli-Thurnlackh in seinem Werk über die barocke Handzeichnung in Österreich mit den Zeichnungen Fromillers und Stainers. Wichtig ist hier vor allem auch die Abbildung der heute verschollenen Vorstudie zum Fresko mit der Szene der Herzogseinsetzung im Wappensaal des Klagenfurter Landhauses. Der Historiker Martin Wutte befaßte sich zwischen 1929 und 1937 in drei Abhandlungen in der Carinthia über das familiäre Verhältnis von Fromiller und Stainer sowie in zwei grundlegenden Arbeiten über die beiden Klagenfurter Wappensäle und die dazugehörigen Wappenbücher. Nach dem zweiten Weltkrieg war es vorerst Gertrude Aurenhammer, die 1958 den gesamten Bestand der Handzeichnungen Stainers bearbeitete. Übrigens die leider noch immer einzige Würdigung dieses zu Unrecht völlig unbekanntes Kärntner Künstlers.

In den letzten Jahren war es vor allem der Kustos für Kunstgeschichte am Kärntner Landesmuseum, Richard Milesi, der die Fromillerforschung durch einige Abhandlungen neu belebte.

Im folgenden möchte ich nun das künstlerische Oeuvre Josef Ferdinand Fromillers durch seine Hauptwerke und die verschiedenen Quellen, aus denen er schöpfte, vorstellen. Wie schon erwähnt, erhielt der Künstler 1716 seinen ersten Auftrag mit der Ausmalung des großen Saales im Schloß Trabuschgen in Obervellach.

Der gesamte Raum ist durch ein scheinarchitektonisches Rahmengerüst eingefasst, das an den Seitenwänden von sechs ockerfarbigen Medaillons mit Szenen aus Ovids Metamorphosen aufgelockert wird und an den Querwänden zwischen den Fenstern durch zwei Nischen gekennzeichnet ist, die je eine

gemalte antike Statue - im Norden Hermes, im Süden den durch Stichwerke weit verbreiteten Farnesischen Herkules - zeigen.

Über dieser Gliederung der Wandflächen erscheint das durchgehende Deckenfresko in Form von einem durch Wolkenlandschaften bedeckten Himmel mit gruppenweise dahingestreuten Göttern und allegorischen Gestalten. Die Decke zeigt eine verwirrende Zahl von Figurengruppierungen, es fehlt jeglicher Kompositionsschwerpunkt, wodurch es zu einem streumusterartigem Figurenauftrag kommt. Die einzelnen Göttergruppen und Allegorien sind nun nahezu vollständig aus Stichen nach bekannten Werken übernommen.

Zunächst ist es A. Caraccis "Triumph von Bacchus und Ariadne" im Palazzo Farnese, der seitenverkehrt und nur auf die Hauptpersonen beschränkt, übernommen wird. Neben dem zentralen Mittelbild wurden auch noch weitere Teile aus der Dekoration der Farnesischen Galerie übernommen, so die Darstellung Apollos und Hyazinths sowie die Gruppe der Galathea.

All diese Übernahmen dürften aus Pietro Aquilas Stichwerk über die Farnese Galerie entnommen worden sein, das 1674 in Rom erschien.

Weitere Teile der Deckenfresken sind auf eine ganz andere Quelle zurückzuführen. Es handelt sich dabei um Teile der verlorenen Dekoration der Bibliothek des Hôtel Séguier in Paris von Simon Vouet, die 1640 von seinem Schwiegersohn Michel Dorigny in sechs Kupferstichen wiedergegeben wurden.

Vorerst zeige ich den Stich mit der Versammlung der Götter. Fromiller übernimmt nahezu die gesamte Komposition und transferiert sie als zweite Hauptszene neben der Bacchus-Ariadne-Gruppe in die Deckenmitte des Saales.

Nicht nur die einzelnen Figurengruppen (Apollo anstelle der Lyra mit einer Sonnenscheibe, Minerva und Pluto - Jupiter - Merkur und Mars), sondern auch die Wolkenformationen, auf denen sie sich befinden, erscheinen im Fresko wieder.

Weitere Figuren der Decke wurden aus Vouets Darstellung des "Hercules Gallicus" übernommen. Der Hauptheld selbst sowie die Figurengruppe am Stich rechts, die bei Fromiller jedoch auf die vorher erwähnte Götterversammlung hindeutet.

Eine weitere Entlehnung nach Vouet ist die Diana in der Hohlkehle der Westwand. Die Darstellung beruht wiederum auf einem Stich Dorignys nach einem Ölgemälde Vouets von 1637 im Hampton Court Palace.

Die Endpunkte des Götterhimmels bilden zwei Genien, die zu den beiden Szenen der Querwände überleiten, im Norden ist es Themis, als Schutzgöttin der Bedrängten, im Süden die Allegorie der Künste, wobei beide Szenen wieder auf Vouets verlorener Bibliotheksdekoration beruhen.

Wie an Hand dieser Beispiele zu sehen war, hatte der junge Künstler bei der Transferierung der graphischen Vorlagen in das Gebiet der Freskenmalerei in Obervellach noch mit beträchtlichen Schwierigkeiten zu kämpfen, die durch die ungünstigen Raumverhältnisse noch vergrößert wurden (niederer, langgestreckter Saal).

Es mangelt an illusionistischen Effekten sowie an der anatomisch richtigen Wiedergabe menschlicher Körper.

Die Hauptursache liegt in der genauen Übernahme der Stiche, deren Kompositionen vermutlich auf völlig andere Raumverhältnisse abgestimmt wurden.

Bei Fromiller ist kaum ein künstlerischer Prozeß der "Auseinandersetzung" mit den Vorbildern zu erkennen als vielmehr eine Auswertung der Stiche in motivischer Hinsicht.

Die hier aufgezählten Schwerpunkte - Übernahme aus graphischen Blättern, der große Qualitätsunterschied innerhalb eines Werkes, die Beibehaltung bewährter Motive und Kompositionsschemata, die kaum veränderte Farbpalette - all dies sind Charakteristika, denen man in seinem Oeuvre ständig begegnet.

Das sind auch die Gründe, die einer verlässlichen Datierung seinem Werke auf stilistischen Wege erhebliche Schwierigkeiten bereiten. Weiters zeigt schon dieses Erstlingswerk, daß die Agnoszierung der einzelnen Figuren und Gruppen bei Fromiller nur über dem mühsamen Weg der Auffindung der vorbildhaften Stichvorlagen möglich ist. Dieser Arbeit ging bisher vom Erkennen einiger berühmter und bekannter Zitate abgesehen, die Forschung meist aus dem Wege.

Gleichsam als geordnete Reprise des Obervellacher Götterhimmels erscheint die Decke im großen Saal des Schlosses Ebenthal bei Klagenfurt, die um 1745 während der Amtszeit von Graf Anton Goes als Kärntner Landeshauptmann entstand. Von den räumlichen Verhältnissen und der Thematik her ist die Aufgabe mit Obervellach durchaus zu vergleichen. In der Mitte des Baues gelegen, reicht der flurartige, längsgelagerte Saal von der Fassade bis zur Hintenwand. Überwölbt wird der Raum von einer flachen Tonne.

Die Räume stellen somit im italienischen Sinne die "Galerie" dieser Adelssitze dar, sowohl in ihrer architektonischen Form als auch im Hinblick auf ihre Ausstattung. Die Bemalung der Längswände geht in ihrer Grundform (Architrav und Fries) auf Trabuschgen zurück, hier jedoch wesentlich reicher gegliedert und ausgeschmückt.

Oberhalb dieser Wandgliederung erhebt sich eine schwere, von rundbogigen Durchblicken unterbrochene Scheinarchitektur, deren augenscheinliches Vorbild die Architekturtraktate Andrea Pozzos sind. Dieses zweibändige Werk war im Besitz Fromillers und wird auch in seinem Nachlaßinventar erwähnt.

Über dieser Architektur erscheint ein abschließendes, längsrechteckiges Bildfeld mit der Darstellung einer Götterversammlung.

Nicht mehr ungeordnet wie in Obervellach, sondern die Nähe der architektonischen Rahmung als Aktionsbasis nutzend, werden die Gruppen in einer einheitlichen Größenordnung auf Wolken sitzend an den Längswänden angeordnet. Als Mittelpunkt der Komposition erscheint Jupiter auf seinem Adler schwebend. Die einzelnen Gruppen sind nun wieder

in vielen Teilen denen in Obervellach sehr ähnlich - sie stammen also wieder aus den bekannten Stichen Dorignys nach Vouet.

Beispiele: Südwestecke - mit Apollo, Minerva und Pluto, Gruppe mit Hermes und Artemis und Jupiter. Der "Hercules Gallicus" wird zu einem Pan.

Neben diesen schon bekannten Übernahmen werden weitere Gruppen aus völlig anderem Vorlagenmaterial übernommen. Zum Beispiel: Die zwei Bacchantinnen aus Pietro Testas Stich der "Allegorie des Frühlings".

Nordwestecke: Rückenfigur der Ceres und Mars - entstammt Paul Veroneses "Triumph der Venezia" im Dogenpalast.

Die erdigen Ockertöne der Frühwerke treten hier in aufgehellter, gemilderter Form entgegen und lichten sich zuweilen in ein strahlendes Gelb auf (Strahlenkranz bei Jupiter).

Im gesamten zeigt die Dekoration des großen Saales im Schloß Ebenthal mit der gelungenen Gliederung der Wände, der wohldurchdachten Quadratura im Sinne Pozzos, den ansprechenden Kolorit und den gegenüber Trabuschgen geordneten Götterhimmel ein ausgereiftes und gekonntes Werk Josef Ferdinand Fromillers.

Ca. zehn Jahre vor diesen Fresken erhielt der Künstler mit der Ausschmückung der Burgkapelle in Klagenfurt im Jahre 1734 seinen ersten offiziellen Auftrag als landschaftlicher Maler Kärntens durch den Landeshauptmann und Burggrafen Wolf Sigmund Graf Rosenberg, der seine Residenz vergrößern und ausschmücken ließ sowie den Einbau einer Kapelle veranlaßte, die er zu Ehren des seligen Herzogs Domitian und zum Andenken an die Burggrafen stiftete.

Nebenbei sei erwähnt, daß der Auftraggeber dabei mit den Landesständen in Konflikt geriet, da er diese Umbauten ohne deren Wissen und ohne einen Beschluß, jedoch sehr wohl aus landschaftlichen Mitteln durchführen ließ.

Durch diese Stiftung, die der Verehrung dieser Sagengestalt dienen und in weiterer Folge die Heiligsprechung erreichen sollte, war das Thema Fromiller bereits vorgegeben.

Die westliche Altarwand stellt in einem Fresko die Apotheose des seligen Domitian über dem Kloster Millstatt, dessen sagenhafter Gründer er gewesen sein soll, dar. Als Zeuge dieses Wunders werden dieser Szene vier Kärntner Lokalheilige beigegeben: Hildegard von Stein (die mit ihrer Rechten auf das Wunder weist), Briccius (der mit den drei Kornähren und dem Blutfläschchen auf sein eigenes Wunder hinweist), Hema^m (mit Kirchenmodell) und Modestus. Über einer halbkreisförmigen Balustrade, die den geraden Raumabschluß in eine scheinbare Apsis umwandelt, erscheint über dem Panorama von Millstatt, das auf einen Stich Valvasors aus der Topographia Carinthiae von 1688 zurückgeht, der selige Domitian, der von Engeln geleitet gegen den Himmel schwebt. Wappen und Herzogshut werden als Attribute von weiteren Engeln gehalten. Ober ihm erscheinen als Fürbitter Maria und Josef, die gleichzeitig zur Trinität im obersten Teil überleiten.

Dieses erste Werk Fromillers als Ausgestalter sakraler Räume zeigt einen klaren Aufbau in der Komposition sowie eine Sicherheit in der Bewältigung illusionistischer Effekte; gleichzeitig bildet es den Ausgangspunkt für neue Typenprägungen, die in späteren Werken immer wieder auftreten. Dies gilt vor allem für die zentrale Gruppe der Apotheose des seligen Domitian, die in ähnlichen Darstellungen verschiedenster Heiliger wiederkehrt.

Zum Beispiel: Vorzeichnung für das Straßburger Hochaltarbild mit der Apotheose des heiligen Nikolaus, die eine seitenverkehrte Kopie der Klagenfurter Gruppe darstellt. Dieser Typus, der in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts für eine ganze Reihe von Himmelfahrtsdarstellungen Verwendung fand, wurde nach den Forschungen Hans Aurenhammers ausgehend von Raffael, Caracci, Domenichino und Poussin durch die 1714 entstandenen Kompositionen der "Glorie des heiligen Januarius" von Martino Altomonte im Wiener Stephansdom für die österreichische Barockmalerei ausschlaggebend.

Fromiller griff in seinem Werk jedoch auf eine andere Quelle zurück, die in der Folge für sein ^{Schaffen} Werk in vieler Hinsicht bedeutend ist. Es handelt sich dabei um Kompositionen des Augsburger Malers Johann Georg Bergmüller.

Als Zeitgenosse (1688 - 1762) im bayrisch-schwäbischen Raume schaffend und seit 1730 katholischer Direktor der Augsburger Akademie war Bergmüller auch dafür bekannt, daß er große Teile seines Schaffens in das graphische Oeuvre umsetzen ließ und so für dessen rasche Verbreitung sorgte. Diesen Umstand machte sich Fromiller zum Nutzen.

Vorerst zeige ich ein Originalwerk Bergmüllers. - Das Altarbild mit der "heiligen Walpurga" in der heiligen Kreuzkirche in Donauwörth aus dem Jahre 1726. Die Hauptfigur sowie der auf sie weisende Engel entsprechen bis ins Detail der Klagenfurter Komposition (Finger!).

Sozusagen ein Musterblatt und daneben ein krasses Beispiel, wie Fromiller verschiedene Szenen von einem Blatt an verschiedenen Orten und in großem zeitlichen Abstand kopierte, ist eine Radierung Bergmüllers mit der Glorie der heiligen Katharine. Eine graphische Darstellung eines Teiles seiner zerstörten Chorfresken der Katharinenkirche in Augsburg von 1728.

Ich beginne oben mit der Dreifaltigkeit, die Fromiller als Abschluß der Komposition in der Burgkapelle seitenverkehrt übernimmt.

Der Mittelteil, die heilige Katharine mit der Personifikation des Glaubens, findet zweimal Verwendung. In der Ossiacher Stiftskirche und nach einer Umzeichnung Fromillers etwas verändert in der Schloßkapelle von Wernberg.

(Der Katharine wird in sehr ähnlicher Form eine Margarethe beigegeben.)

Der untere Teil schließlich mit dem Erzengel, der die Laster in die Tiefe stürzt, erscheint im Fresko des Benediktussaales im Ossiacher Stiftskomplex.

Ein Werk, das in seiner Gesamtheit auf Bergmüller zurückgeht, ist ein eher unbekanntes Deckenfresko im Schloß Pichlern bei Klagenfurt.

Den Ausgangspunkt bildet eine graphische Folge der vier Jahreszeiten aus dem Jahre 1730 (Entwurfsskizze - Sommer). Fromiller vereinigt die vier Blätter zu einer Kompositionszeichnung (Kärntner Landesmuseum), die in der Folge in das Fresko transponiert wird.

Auffallend dabei ist, daß Fromiller beidemale die Jahreszeitenfolge falsch komponiert. So stehen sich Herbst und Winter sowie Frühling und Sommer gegenüber, was dem Jahreszeitenablauf widerspricht. Aus diesem Grund ergeben auch die hinweisenden Armbewegungen der einzelnen Figuren keinen Sinn (z.B. Bacchus oben und Diana unten).

Diese Zeichnung wurde 1976 in der Fromillerausstellung in Klagenfurt gezeigt und von Richard Milesi ausführlich gewürdigt. Die Nichtkenntnis der Vorlage führte dabei, ähnlich wie bei weiteren Beispielen, zu einigen Mißdeutungen. So wird in der Szene des Winters der doppelgesichtige Chronos als "geflügelter Genius, der sonderbar sakral wirkt", bezeichnet, die vor ihm gelagerte Darstellung der Jugend, die sich die Maske des Alters aufsetzt, bezeichnet Milesi als "Fasching". In der Darstellung des Herbstes wird Bacchus als "sitzender Zecher" angesehen. Die Personifikation des Frühlings durch Flora und des Sommers durch Ceres werden gar nicht erwähnt.

Die Stichfolge Bergmüller dürfte sich zu dieser Zeit einer großen Beliebtheit erfreut haben und wurde nicht nur von unserem Künstler kopiert. So schuf Johann Chrysostomos Winck zwei Ölskizzen (Sommer und Herbst), die sich heute in der Sammlung Rossacher in Salzburg befinden, weiters kopierte Johann Melchior Eggmann, ein Maler aus dem Bodenseegebiet, die gesamte Serie in einer Folge von Ölbildern. Wie schon kurz erwähnt, findet man auch in der Dekoration der Wernberger Schloßkapelle um 1733 viele Übernahmen von Johann Georg Bergmüller.

Ich zeige vorerst die sehr ansprechende Gesamtkomposition der Decke mit der schon besprochenen Darstellung der Barbara und Margarethe. Dieser gegenüber, durch eine illusionistische Kuppel getrennt, erscheint die Himmelfahrt Mariae, die wiederum in weiten Teilen auf Bergmüllers Stich nach seinem Fresko in der Marienkapelle des Augsburger Domes (1721) zurückgeht. Das raumgreifende Kompositionselement des rücklings fliegenden Engels mit dem Weihrauchfäßchen verwendet Fromiller noch in einer Entwurfszeichnung für eine Himmelfahrt des Franz Xaver. Die Abbildung daneben zeigt den Entwurf für das Hochaltarblatt in Metnitz mit der Apotheose des heiligen Leonhard, in der Fromiller wieder das aus der Burgkapelle bekannt Vorbild übernimmt. Die Altarwand der Wernberger Schloßkapelle ist ebenso wie das ungefähr zeitgleiche Beispiel der Klagenfurter Burgkapelle durch eine illusionistische Dekoration versehen, die auch durch einen zeichnerischen Entwurf vorbereitet wurde. Mit Ausnahme des abgeänderten Altarblattes wurde der gemalte Hochaltar nach der Kompositionszeichnung ausgeführt.

Anstelle des heiligen Augustinus mit dem Knaben, der das Meer auszuschöpfen versucht, schuf Fromiller die Apotheose dieses Heiligen. Das Ölbild befindet sich heute im Kärntner Landesmuseum.

Die obere Zone zeigt wieder den schon bekannten Typus, während der untere Teil mit den Härethikern wörtliche Zitate aus einem Thesenblatt Bergmüller "Den Triumph des Landes Oberösterreich" darstellend bringt.

Besonders der zeichnerische Entwurf zeigt deutlich die Übernahme der fackeltragenden Rückenfigur und der sich einsichtsvoll zur Stirn greifenden Figur links, wobei die Stellung seiner Beine aus Bergmüllers dritter Figur übernommen wird.

Zusammenfassend sei zur Wernberger Dekoration zu sagen, daß Fromiller mit der scheinarchitektonischen Altarwand und dem "barocken Himmel" an der Decke eine durchaus der Zeit entsprechende, moderne Lösung gestaltet hat. Obwohl die Komposition wieder aus verschiedenen Vorlagen zusammengesetzt wurde, ist der gesamte Aufbau des Freskos äußerst klar gestaltet worden.

Einen weiteren Schwerpunkt im Schaffen Fromillers bilden seine freskalen Darstellungen von Nischen- und Wandfiguren, an deren Beginn Hermes und der schon gezeigte Farnesische Herkules im Schloß Trabuschgen stehen und die in den ebenfalls monochromen, auf gemalten Sockeln stehenden Heiligenfiguren an den Längswänden der Klagenfurter Burgkapelle ihre Fortsetzung finden, z.B.: heilige Florian.

Bemerkenswert ist hier das Negieren der baulichen Substanz, die Figur reicht in vielen Teilen über den wenig vorspringenden Pilaster hinaus.

Das Hauptwerk dieser Art ist jedoch der sogenannte Fürstensaal im Stift Ossiach.

Mit einer umlaufenden Reihe von 14 buntfarbigen, lebensgroß gemalten statuarischen Darstellungen habsburgischer Herrscher, beginnend mit Otto, dem Fröhlichen, bis zu Kaiser Josef I., schuf Fromiller hier den prunkvollen "weltlichen" Mittelpunkt des Stiftes.

Die links: Albrecht II, der Weise; Rudolph IV., der Stifter;
Albrecht II., mit dem Zopf; Wilhelm

Die rechts: Maximilian I., Ferdinand I., Karl II., Ferdinand II.,
Ferdinand III.

Nicht mehr einfach an die Wand geklebt, wie in der Burgkapelle, sondern in einer Nischenarchitektur mit unterteilenden Pilastern und vorgesetzten Hermenfiguren verankert, bestimmt diese Versammlung rühmlicher Landesherren den Gesamteindruck des Saales.

Trotz des Fehlens einer Residenz hatte diese habsburgische Kaiserreihe in Kärnten eine lange Tradition, die heute jedoch infolge gänzlicher Zerstörung nur mehr durch Archivalien nachvollzogen werden kann.

So lieferte der damalige landschaftliche Maler Anton Blumenthal im Jahre 1586 47 ganzfigurige Bildnisse von Landesfürsten für das Klagenfurter Landhaus, die 1723 durch einen Brand zerstört wurden.

Weitere 21 Herrscherbildnisse sind im Schloß Porcia in Spittal archivalisch nachweisbar.

Neben diesen, Fromiller sicher noch bekannten Werken, dürften die diversen genealogischen Werke, welche die habsburgische Ikonologie überlieferten, weitere Anregungen geboten haben. Aus dieser Fülle von illustrierten Büchern kompilierten eine Vielzahl von Künstlern ihre Herrscherzyklen in den Festsälen bayrischer und österreichischer Klöster. Porträtmedaillons, Bildnisbüsten und ganzfigurige Bildfiguren boten dazu reichlich Gelegenheit. Als Beispiel zeige ich hier die Büste Rudolfs IV. aus dem "Spiegel der Ehren des Erzhauses Österreich" von Johann Jacob Fugger und Siegmund von Birken aus dem Jahre 1668 und daneben die Umsetzung durch Fromiller.

Als einzige Darstellung in Ossiach ist die Komposition Kaiser Ferdinands I. in ihrer Gesamtheit durch ein großes Vorbild gesichert und in einer Entwurfszeichnung vorbereitet. Mit der Figur des heiligen Menas von Paolo Veronese (vom Orgelflügel für S. Geminiano) übernimmt Fromiller hier ein Werk, das für das gesamte Barockzeitalter (Rubens) von größter Bedeutung war. Dasselbe Vorbild begegnet uns übrigens nochmals als Ferdinand III. im großen Wappensaal in Klagenfurt.

Durch ihre Bewegtheit, die mannfaltigen Kostüme, Rüstungen und Waffen sowie vor allem durch ihre Buntfarbigkeit stellt die Ossiacher Herrscherreihe einen einsamen Höhepunkt im Schaffen Fromillers auf diesem Gebiet dar.

Ergänzt wird dieser Eindruck noch durch die teilweise sehr originelle und einfallsreich gestalteten Hermenfiguren zwischen den Herrschern, deren Urbilder in Carraccis Farnesedekorationen zu finden sind.

Das späteste Beispiel einer Dekoration mit Herrscherfiguren stellt der hohe Saal im Schloß Töscheldorf bei Althofen dar.

Wie schon Richard Milesi in einem Artikel ausführte, beruht der größte Teil des Programmes auf Carraccis Ausstattung der Galeria Farnese in Rom. Und wie schon bei seinem Erstlingswerk in Obervellach greif Fromiller auch in der Spätzeit nochmals auf diese Quelle zurück.

Beispiele: - Minerva, darüber Andromeda

Ergänzend zu Milesi möchte ich die von ihm nicht gedeutete Figur des Jupiter (darüber Schindung des Marsyas) erwähnen, die mit Cepheus, dem Vater der Andromeda ihr römisches Vorbild hat.

Die Figur ist in ihrer Haltung und Gewandung ident, einzig der rechte Arm wird umgestaltet. Daneben noch Polyphem und Galathea sowie Apollo und Hyazinth, die wir schon aus der Obervellacher Decke kennen.

Als abschließendes Freskowerk zeige ich Ausschnitte aus dem Deckenfresko eines Raumes im Schloß Meiselberg am Zollfeld, das wiederum im Auftrag der Familie Stampfer entstand. Die tafelbildartige Wiedergabe, die Vielzahl der Figuren, der weite Landschaftshorizont, all das sind Dinge, die im Werke Fromillers isoliert darstehen.

Über die Thematik, die Vorbilder und den Autor wurde bisher viel gerätselt. Neben Zoller wurde in jüngster Zeit (Dehio 1976) auch ein italienischer Maler des späten 17. Jahrhunderts ins Spiel gebracht.

Wie so oft bei der Erforschung des Werkes Josef Ferdinand Fromillers konnte durch die Auffindung des Vorbildes auch hier Klarheit geschaffen werden.

Es handelt sich dabei um eine großformatige Radierung des römischen Künstlers Pietro Testa, den "Triumph der Malerei" darstellend. Durch die seitenverkehrte Wiedergabe dürfte Fromiller das Werk durch einen, auch in der Literatur erwähnten Nachstich überliefert worden sein. Nach Auffindung der Vorlage muß auch die 1976 anlässlich der Fromillerausstellung aufgezeigte Behauptung Milesis, im Gesicht des Flußgottes ein allegorisches Selbstporträt Fromillers zu sehen, als verfehlt betrachtet werden. Dies geht überdies auch beim Vergleich mit seinem gesicherten Selbstporträt eindeutig hervor.

Unüblicherweise kommt es hier also zu einer Gesamtübernahme einer einzelnen graphischen Vorlage für eine Deckendekoration, dies wohl sicherlich auf Wunsch des Auftraggebers.

Hans Josef Stampfer ließ das Schloß nach seiner Instandsetzung mit zahlreichen Gemälden und Kunstwerken ausschmücken, was aus einem erhaltenen Inventarbuch ersichtlich ist. Von ihm ist weiters überliefert, daß er eine Reihe von Kavaliertouren nach Deutschland, England, den Niederlanden und nach Rom unternommen hat. Hier dürfte er wohl die Originale der großen Werke der Barockkunst gesehen haben, die er sich im kleinen Rahmen und durch die mitgebrachten Stichwerke in den Kärntner Familienbesitzen durch Josef Ferdinand Fromiller umsetzen ließ.

Im Inventar des Schlosses Meiselberg scheint auch eines dieser Stichwerke namentlich auf, und zwar Nattiers Folge nach Rubens Medicizyklus von 1710. Im Auftrag seiner adeligen Gönner kopierte Fromiller 1740 vorerst diesen Zyklus in Form von Rötzelzeichnungen mit Bisterlavierungen. Die gleiche Blattgröße und die Genauigkeit der Wiedergabe deuten hier auf einen direkten Pausvorgang hin. Nach diesen Vorlagen schuf er acht Ölbilder für den großen Saal im Schloß Trabuschgen in Obervellach, der schon durch sein Erstlingswerk als Freskant erwähnt wurde. Als Beispiel zeige ich die Szene der Wiedervereinigung der Maria von Medici mit ihrem Sohne und die Beilegung des Zwistes.

Die Komposition der Hauptfigur findet sich bei Fromiller noch einmal umgedeutet im Fresko der Himmelfahrt Mariae in der Ossiacher Stiftskirche (Haltung, Faltenzüge).

In den letzten Lebensjahren Josef Ferdinand Fromillers fehlt in seinem Werk zur Gänze die Freskenmalerei. Der Künstler beschäftigte sich in dieser Zeit fast ausschließlich mit der Genre- und Stillebenmalerei, womit er zu den wenigen österreichischen Künstlern zu zählen ist, die sich mit solch einer Bildgattung beschäftigen (vgl. Ulrich Glantschnigg - Tirol, etwas früher).

Ich zeige zunächst die Darstellung des "Blinden Leiermannes" im Kärntner Landesmuseum. Im Nachlaßinventar Fromillers wird als wahrscheinliches Vorbild für dieses Werk ein "Niederländer Stück auf Kupfer, einen Leierer vorstellend" erwähnt. Das

gemalte Vorbild konnte in Jakob Toorenvliets "Vier Musikanten" aus dem Jahre 1678 in der Desdner Gemäldegalerie gefunden werden. Ähnlich verhält es sich mit dem "Hauskonzert", das die seitenverkehrte, vereinfachte Wiedergabe desselben Themas von Jacob Jordaens (Antwerpen) darstellt, übermittelt durch den Stich von S.A. Bolswert.

In der nächsten Gruppe wandte sich Fromiller der reinen Stillebenmalerei zu. Ohne hier genaue Vorbilder zu kennen, handelt es sich vom Typus her um Rückgriffe auf das frühe 17. Jahrhundert. Diese Vorratskammerstilleben waren die Motive bei Georg Flegel und Sebastian Stoßkopf.

Der Bildinhalt bei Fromiller ist kein kunstvoll aufgebautes illusionistisches Dekorationsstück, sondern eine wirklichkeitsnahe Darstellung bescheidener Gegenstände, die in einem natürlichen Licht in reicher Nuancierung erscheinen. ~~Diese Werke Fromillers sind ein wichtiger Beitrag.~~

Den Abschluß seines Gesamtschaffens bilden schließlich zwei Ölbilder, die einen sehr intimen, persönlichkeitsnahen Charakter aufweisen.

Erstens ist es das allegorische Familienbild aus dem Jahre 1759 im Kärntner Landesmuseum, in welchem der Künstler mehrere Gedanken vereint, wobei die familiäre Erinnerung im Vordergrund steht. Man muß hier den Gedanken Richard Milesis etwas erweitern, der es nur als Erinnerung an seine verstorbene Gattin sehen will.

Zwischen dem Ableben seiner Frau im Jahre 1749 und der Entstehung des Werkes liegt ein Zeitraum von zehn Jahren, den Fromiller überspringt und sich und einen Teil seiner Familie in diesem früheren Lebensabschnitt darstellt. Dies zeigt sich besonders in seinem Selbstporträt, als stolze, selbstbewußte Persönlichkeit. Dieses Porträt diente übrigens als Ausgangspunkt für die Bestimmung seiner weiteren Selbstdarstellungen.

Neben dieser familiären Erinnerung beinhaltet das Werk durch die Beigabe von jahreszeitlichen Symbolen, welche die einzelnen Personen in ihren Händen halten, auch noch dem Hinweis auf die verschiedenen Lebensalter der Familienmitglieder:

Vgl. Blühende Rosen	- Frühling	- jüngste Tochter
Ähren und Kornblumen im Haar	- Sommer	- ältere Tochter
Weintrauben	- Herbst	- Mutter
ohne Attribut	- Winter	- Vater

Bekäftigt wird diese Allegorie noch durch den Zettel, der auch das beigegebene Früchtestilleben mit den Pfirsichen als Lieblingsobst der jüngsten Tochter erklärt,

Zur inhaltlichen Vielschichtigkeit kommen in diesem Werk auch stilistisch einige Besonderheiten. Neben den farblich gut gestalteten Attributen und Gewändern der Personen, erscheinen die Gesichtszüge der Frauen merkwürdig fahl und wenig differenziert.

Diese realistische Übersteigerung, die bei Fromiller besonders in den übergroßen Augen zur Geltung kommt, finden wir auch bei einem vergleichbaren Werk im salzburgischen Raum, das Günther Heinz einmal das "Hauptstück provinzieller Porträtkunst" nannte, dem Familienbild des Gregor IV., Lederwasch in Tamsweg. Es sind dies bürgerliche Bildnisse, bei denen ein unbedenklicher Realismus die Unbekümmertheit gegenüber den Forderungen eines klassischen Ideals zeigt.

Doch nun zu Fromillers letztem Werk, dem "Vanitas-Stilleben" von 1760.

Umgeben von einer Anhäufung von Vergänglichkeitssymbolen, sitzt der Künstler selbst hinter einem Tisch in seinem Zimmer und ist damit beschäftigt, eine Korbflasche mit Wein zu seinem Mund zu führen. An der Wand über dem Tisch hängt, eingefaßt in einem Spiegelrahmen, das für diese Darstellungen so bedeutende "Bild im Bilde". Der Künstler erscheint hier nochmals mit seiner Gattin abgebildet. Bei genauerer Betrachtung sieht man, daß es sich hier nicht um ein Erinnerungsbild aus jüngeren Jahren handelt, wie bis heute in der Literatur zu lesen ist, sondern um Porträts zweier alter Menschen in Erwartung des nahen Todes. Der Tatsache, daß Fromillers Frau beim Zeitpunkt der Entstehung des Werkes bereits elf Jahre tot war, wird im Bilde Rechnung getragen. Kreidebleich, in fahlen, gebrochenen Tönen erscheinen Gesicht, Hals und die zur Brust

geführte Hand der Verstorbenen. Im Gegensatz dazu steht das gebräunte, in warmen Tönen gegebene Gesicht des noch Lebenden. Daß auch seine Stunden gezählt sind, zeigt der Totenkopf, den seine eigene Hand unter dem roten Umhang seiner Frau sichtbar werden läßt. In einer letztmaligen Erinnerung umarmt und küßt er nochmals seine geliebte Gemahlin.

Unter diesem Bild sitzt nun der Künstler selbst und aus seiner Physiognomie ist zweifelsfrei zu entnehmen, in welcher seelischen Lage er sich befindet. Der stolze, selbstbewußte Blick des angesehenen Künstlers, wie wir ihn aus den früheren Selbstporträts kennen, ist verschwunden, ein kranker, dem Alkohol verfallener Mensch blickt uns müde und geschwächt entgegen. Einzig sein mit einem großen Siegel versehenes Dekret, welches aus einer halbgeöffneten Lade eines Kastens herausreicht, deutet noch auf den begehrten landschaftlichen Maler. Einsam sitzt er inmitten von Vanitassymbolen und wartet bis auch ihm die letzte Stunde schlägt. So stellt sich die Welt einem Menschen dar, der mit seinem diesseitigen Leben bereits abgeschlossen hat.

In der Offenlegung seiner individuellen Wesenszüge und seiner Seelenstimmung knapp vor dem nahen Tode schuf Fromiller ein menschlich tiefgreifendes und von realistischer Dramatik erfülltes Bilddokument, das unter diesen Aspekten gesehen, einen hervorragenden Stellenwert in der österreichischen Barockmalerei einnimmt.

Nach dieser Präsentation seines Schaffens seien nun noch die Hauptmerkmale seiner Kunst zusammenfassend zu skizzieren. Mit der fehlenden Weiterentwicklung, den vielen Motivwiederholungen und der geringen selbständigen Verarbeitung der verschiedenen Vorlagen kann man seine provinziellen, retardierenden Gestaltungsprinzipien charakterisieren, mit denen Fromiller in der Kärntner Kunstgeschichte durchaus keine Ausnahmserscheinung ist. Neben^{bei} erwähnte ich hier nur vor ihm Thomas von Villach im späten 15. Jahrhundert und nach ihm die zeitgenössische Kunst der in Kärnten ansässigen Künstler, die Arnulf Rohsman im Februar 1982 mit den Schlagworten wie "Informationsrückstand, Provinzialverspätung und eine oft über Generationen retardierende Stilauffassung" skizziert.

Ein weiteres Phänomen bei Fromiller ist die Präsentation der wichtigsten Strömungen des Barock innerhalb seines Gesamtwerkes. Die Nachahmung großer Vorbilder, gleichsam das Zitat von "Autoritäten", begegnet uns auf verschiedenste Art und Weise immer wieder und dürfte wohl vielfach vom Auftraggeber gefordert worden sein. Dies wird besonders durch die Arbeiten für das Geschlecht der Stampfer deutlich. Durch den Kunstsinn einiger Familienmitglieder, der durch weite Reisen in zahlreiche europäische Länder gefördert wurde, schmückten sie ihre Kärntner Adelssitze innerhalb kürzester Zeit mit zahlreichen Kunstwerken und Sammlungen an Münzen und Kupferstichen aus.

Mit einiger Sicherheit waren hier auch die Auftraggeber im weiten Maße für die Gestaltung der künstlerischen Gesamtkonzeption der Werke, die Fromiller auszuführen hatte, verantwortlich. Es war wohl ihr Wunsch, die anderorts geprägten und großartig verwirklichten Leistungen des Barock auch in ihren bescheidenen Besitzen zeigen zu können.

Eine Verwirklichung dieser Idee findet sich besonders deutlich im großen Saal des Schlosses Trabuschgen mit den Zitaten von S. Vouets und A. Carraccis an der Decke, den Farnesischen Herkules als Nischenfigur und den Ölbildern von P.P. Rubens "Medici-Zyklus" an den Längswänden. Ebenso entspricht der "Triumph der Malerei" an der Decke eines Zimmers im Schloß Meiselberg einem thematischen Wunsch seiner Gönner.

Dieses Vorzeigen berühmter Barockkompositionen, die größtenteils als reine Kopien wiedergegeben werden und in den wenigsten Fällen eine Verarbeitung durch den heimischen Künstler zeigen, stellt eine weitere provinzielle Eigenart dieser Kunstregion dar. Fromillers persönlicher Beitrag dazu sind die genrehaften Details, die er vielfach in diese Werke einflechtet.

Bedingt durch die Vorbilder, deren älteste Elemente in der Kunst Tizians und Veroneses zu suchen sind und mit A. Carracci, A. Sacchi, C. Maratta, P. Testa, A. Pozzo, S. Vouet und P.P. Rubens die Hauptmeister des 17. Jahrhunderts beinhalten, erhält das Werk Fromillers, welches in einer Art Zusammenschau die verschiedenen Möglichkeiten der Malerei des 17. Jahrhunderts

beinhaltet, einen altertümlichen Gesamtcharakter. Die intensive Auseinandersetzung mit dem Werke seines Zeitgenossen Johann Georg Bergmüller war schon allein auf Grund der geringen künstlerischen Aussagekraft des Vorbildes zu wenig fruchtbar, um aus dem älteren Spannungsfeld heraustreten zu können und jenen Schritt zur Synthese zu tun, der für die Hauptmeister der österreichischen Malerei der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts so signifikant war.

Neben diesen wichtigen Kompositionselementen in seiner Kunst ist auch noch die konsequente Wiederverwendung gewisser Standardfiguren in seinem Werk von Bedeutung. Das markanteste Beispiel dafür sind wohl die vielfach verwendeten und kaum variierten Kompositionen von Apotheosen verschiedenster Heiliger. Überhaupt bildet die Einzelfigur ein Hauptelement in Fromillers Gestaltungen. Ausgehend von der Vielzahl an Nischenfiguren werden auch seine Ölbilder von monumentalen, wenig bewegten Figuren beherrscht. Dieser Einfluß der römischen Maratta-Schule, überliefert durch Ferdinand Stainer, ist überall in ekklektischer Weise zu spüren. Ebenso signifikant ist die geringe Rauntiefe der Kompositionen. Die Szenen werden nur im Vordergrund gegeben, wobei Architekturkulissen oder ockerfarbige und goldgelbe Wolkenformationen den Hintergrund bilden.

Dieses geringe Interesse an der Rauntiefe kann vielleicht als typisch kärntnerische Stileigentümlichkeit bezeichnet werden und findet in der Vergangenheit im Werke des Thomas von Villach im späten 15. Jahrhundert ihre Parallele.

In farblicher Hinsicht ist im Werke Fromillers am ehesten eine kontinuierliche Entwicklung abzulesen. Ausgehend von den schweren, dunklen Ockertönen seiner Frühwerke gelangt der Künstler in seinen späteren Werken zu einer breiteren, nuancenreichen Farbenskala, die von einem aufgehellten, goldgelben bis goldbraunen Grundton beherrscht wird, zu dem bestimmte Lokalfarben wie Blau, Rot und Grün hinzutreten. Das Licht bestrahlt das Bild immer mit gleichmäßiger Kraft; dramatische Lichteffekte werden nicht angestrebt. Besonders

sein Spätwerk zeigt in der Lichtführung und im Kolorit herausragende Eigenschaften, die sich in den virtuos gemalten Details deutlich zeigen.

Innerhalb der österreichischen Barockmalerei lassen sich bei Fromiller kaum tiefgreifende Verbindungslinien oder Parallelerscheinungen zu seinen Zeitgenossen aufzeigen. Dazu war sein Wirken allzu geographisch isoliert und von umliegenden Kunstlandschaften und Meistern nahezu unberührt.

In bezug auf Bildungsniveau, Wirkungskreis und der Vielzahl an Werken ist Fromiller am ehesten mit dem ebenfalls 1693 geborenen Wolfgang Andreas Heindl im oberösterreichischen Bereich zu vergleichen. Mit geographisch nahen, weniger bedeutenden Künstlern, wie Gregor IV., Lederwasch im Lungau, oder Johann Andreas Strauss in der Untersteiermark und Krain, ergeben sich nur unerhebliche Beziehungen in gewissen Detailbereichen.

Die geringe Vergleichsmöglichkeit mit seinen Zeitgenossen untermauert wohl am besten das Phänomen des dreißig Jahre dauernden Aufenthaltes des Tirolers Anton Zoller in Kärnten, der in wechselseitiger Weise für beide Künstler ohne jede Wirkung blieb.

So war die Bedeutung der Kunst Fromillers in ihrer Gesamtheit auf Kärnten beschränkt. Wie weit seine Geltung hier jedoch reichte, zeigt, daß es ihm gelang, eine schulmäßige Nachfolge seiner Kunst hervorzubringen. Eine Reihe von Fresken (Schloß Ehrenthal, Pfarrkirche Kappel an der Drau usw.) im späteren 18. Jahrhundert zeigen noch eindeutig das Figurenideal und die kompositionellen Lösungen seiner Werke und damit ein weiteres Fortleben seiner künstlerischen Formensprache in diesem lokalen Bereich.

So findet sich mit dem Namen Josef Ferdinand Fromiller nach einer Periode von zwei Jahrhunderten, in der das Land kaum einen nennenswerten Künstler hervorbrachte, wieder eine Persönlichkeit, die zugleich die bedeutendste Erscheinung der Kärntner Kunst des 18. Jahrhunderts darstellt.

Das Fehlen eines Fürstenhofes, angesehener Künstler, größerer Städte und Klöster bewirkte, daß das Land nur eine "bescheidene" barocke Epoche erlebte. Auch die Bautätigkeit dieser Zeit war äußerst gering. Adel und Klerus schufen kaum neue prunkvolle Bauten, sondern man begnügte sich meist mit Um- oder Zubauten an Bauwerken früherer Zeiten.

Innerhalb dieses begrenzten Rahmens und von seinen Zeitgenossen im wesentlichen unberührt, gelang es Fromiller durch sein reichhaltiges Werk die Barockmalerei in diesem Lande zu gestalten und zu popularisieren, womit er einen wichtigen Beitrag für die Kärntner Kunst leistete.

Dr. Herfried Thaler