



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

„Grabplatten der Hochmeister des St. Georgs-Ordens und des
Hl. Domitian in Millstatt – Ikonografie, Stil und
Materialikonologie sowie ihre Bedeutung für Kunst- und
Kulturgeschichte.“

verfasst von | submitted by
Gerda Gross-Rapatz BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von | Supervisor:

o. Univ.-Prof. i.R. Dr. Michael Viktor Schwarz

Danksagung

Die vorliegende Arbeit wäre ohne die Unterstützung und wertvollen Anregungen mehrerer Personen nicht in dieser Form entstanden. Mein besonderer Dank gilt O. Univ.-Prof. i. R. Dr. Michael Viktor Schwarz, der mich mit fachlichen Impulsen und konstruktiven Korrekturen maßgeblich begleitet hat. Ebenso danke ich O. Univ.-Prof. i.R. Dr. Franz Glaser, der mir umfassende Einblicke in seine Forschung zur Auffindung und Untersuchung des Domitianfragments in Millstatt gewährte. Mein Dank gilt zudem Mag. Robert Wlattnig, Leiter der Abteilung Kunstgeschichte im Landesmuseum Kärnten, für seine wertvollen Informationen zur Siebenhirterplatte und zum St.-Georgs-Ritterorden. Schließlich spreche ich meinen tiefsten Dank meinem Mann Detlev aus, dessen unermüdliche Unterstützung, Geduld und geteiltes Interesse am Fachgebiet Kunstgeschichte maßgeblich zu meinem Studienabschluss beigetragen hat.

Inhaltsverzeichnis

1.	Aufbau und Zielsetzung der Arbeit	1
2.	Forschungsstand und Forschungsfrage	3
3.	Historische Entwicklung und kulturelle Einflüsse in Millstatt und Umgebung	9
3.1.	Stift Millstatt als kulturelles Zentrum: Entstehung, Entwicklung und Blütezeit	11
4.	Von der Gründung bis zur Gegenwart: Die Geschichte des Stifts Millstatt und der Kirche St. Salvator und Allerheiligen	14
4.1.	Die erste Besiedlung durch den Benediktinerorden	14
4.2.	Der St.-Georgs-Ritterorden in Millstatt - von Siebenhirter bis Geumann: Kunst und Architektur im Dienste des Ordens	16
4.3.	Kunst, Architektur und Machtwechsel: Die Jesuitenherrschaft in Millstatt	24
5.	Von den Georgsrittern geprägt: Die bauliche und künstlerische Entwicklung von Stift Millstatt	25
5.1.	Die Stiftskirche Millstatt - eine bedeutende Ordenskirche der Georgsritter	28
6.	Die Kapellen der drei Protagonisten	33
6.1.	Die künstlerische Gestaltung der Kapellen der Hochmeister und des Seligen Domitian	34
6.2.	Die Bedeutung von Rotmarmor, weißem Marmor und Sandstein für die künstlerische Gestaltung und Memorialkultur der Hochmeister- und Domitian-Kapellen	36
6.2.1.	Weißer und roter Marmor - Eigenschaften und Bedeutung	37
6.2.2.	Sandstein - Eigenschaften und Bedeutung	42
7.	Die Siebenhirterkapelle	43
7.1.	Die Grabmalplastik des ersten Hochmeisters Johann Siebenhirter	45
7.2.	Vergleichsplatten zur Tumbaplatte Siebenhirters	51
8.	Die Geumannkapelle	55
8.1.	Die Grabmalplastik des zweiten Hochmeisters Johann Geumann	56
8.2.	Vergleichsplatten zum Geumanndenkmal	61
9.	Die Domitiankapelle	71
9.1.	Der Selige Domitian und seine Grabplatte	72

9.2.	Vergleichsplatten zum Domitiandenkmal.....	77
9.3.	Domitian von Millstatt - historische Persönlichkeit oder reine Fiktion.....	79
10.	Die beiden Hochmeister und ihre Liebe zur Kunst.....	81
10.1.	Die Siebenhirtertafel - historischer Hintergrund und Ikonographie	83
10.2.	Die Geumantafel - Inhalt und Ikonographie	90
11.	Zusammenfassung und Forschungsergebnis.....	94
	Literaturverzeichnis	103
	Abbildungen.....	111
	Abbildungsverzeichnis.....	174
	Abstract	183

1. Aufbau und Zielsetzung der Arbeit

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich im Kontext des Gesamtkunstwerks der beiden Hochmeister Johann Siebenhirter und Johann Geumann mit drei bedeutenden Grabplatten und ihrem ursprünglichen und heutigen Standort in der Stiftskirche Millstatt. Zudem werden die Ausstattung dreier Kapellen, die in engem Zusammenhang mit diesen Grabdenkmälern stehen, sowie Kunstwerke, die von den Hochmeistern des St.-Georgs-Ritterordens in Auftrag gegeben wurden, einer eingehenden Untersuchung unterzogen. Die Kapellen, die während der Zeit der Georgsritter errichtet oder umgestaltet wurden, dienen heute als Gedenkstätten für drei zentrale Persönlichkeiten der Millstätter Geschichte und stehen im Fokus dieser kunsthistorischen Analyse. Besonderes Augenmerk gilt den ersten beiden Hochmeistern des Ordens, deren ausgeprägtes Kunstverständnis zur Schaffung herausragender Werke führte. Dazu zählen zwei spitzbogige Tafelbilder, die sie als Altarbilder in Auftrag gaben. Diese Werke werden stilistisch und historisch analysiert und im Kontext der Architektur der beiden Hochmeisterkapellen betrachtet, um ihre Bedeutung als Ensemble zu erfassen. Die beiden Marmor-Grabplatten der Hochmeister Johann Siebenhirter (Abb. 1) und Johann Geumann (Abb. 2) zeigen stilistische Unterschiede, die nicht zuletzt auf das verwendete Material zurückzuführen sind. Die rotbraune Farbgebung des Adneter Marmors bei Siebenhirter vermittelt eine edle, ruhige und besonnene Ausstrahlung. Die erhabene Figur lädt den Betrachter ein, die Ausdruckskraft des Gesichts zu deuten und die intendierte Botschaft zu erschließen. Im Gegensatz dazu lenkt die Kolorierung des weiß-grau schimmernden Marmors bei Geumann die Aufmerksamkeit von der natürlichen Eleganz des Materials ab, ohne jedoch dessen künstlerischen Wert zu mindern. Eine weitere, besonders farbtintensive Sandstein-Grabplatte des Herzogs Domitian (Abb. 3) und ihre bewegte Historie werden ebenfalls behandelt. Besonders bemerkenswert ist der Fund eines Grabplattenfragments, das auf die Zeit Karls des Großen datiert wird und die Legende um die Existenz des Ortsheiligen Domitian untermauert. Dieser Fund trägt wesentlich zur historischen Verankerung und Bedeutung Domitians bei und wird im Rahmen der Arbeit ebenfalls betrachtet. Die eingehende Auseinandersetzung des ersten Hochmeisters mit dem Karantanenherzog und dessen Bedeutung als Ortsheiliger verdeutlicht nachdrücklich die Notwendigkeit, dieses Denkmal in die gestalterische Konzeption einzubeziehen. Vor diesem Hintergrund wird die Grabplatte sowie in peripherem Zusammenhang das Grabplattenfragment einer detaillierten Untersuchung unterzogen. Eingebettet in die Geschichte Millstatts und des ehemaligen Benediktinerstifts, dessen Architektur sich von der Romanik bis ins späte 15. und frühe 16. Jahrhundert erstreckt, zielt diese Arbeit darauf ab, eine umfassende Analyse von Zeit, Kunst und Raum zu liefern. Ziel dieser Untersuchung ist es, den Entstehungskontext der drei

Tumbadeckel umfassend zu analysieren, ihre ursprüngliche sowie heutige Platzierung zu rekonstruieren und die Bedeutung dieser Denkmäler sowohl in historischer als auch in gegenwärtiger Perspektive darzustellen. Erst durch die Einbettung in die Geschichte des ehemaligen Benediktinerstifts und des von Friedrich III. gegründeten St.-Georgs-Ritterordens wird die historische Bedeutung Millstatts als geschichtsträchtiger Ort erkennbar. Die Analyse verdeutlicht, wie wesentlich die drei Grabplatten mit ihren dargestellten Protagonisten für die Pfarrkirche und den Ort Millstatt geworden sind und wie eng sie mit der Architektur der Stiftskirche und ihrer Kapellen verwoben sind. Neben der historischen Betrachtung der Entstehung und Platzierung der Grabplatten liegt der Fokus dieser Arbeit auf einer umfassenden stilistischen und ikonografischen Untersuchung. Dabei werden Vergleichsstücke herangezogen, um mögliche Gemeinsamkeiten herauszuarbeiten und kontextuelle Bezüge zu identifizieren. Ein zentrales Anliegen dieser Analyse ist die Frage, welchen Künstlern die Grabplatten zugeschrieben werden können oder mit welchen Werkstätten sie in Verbindung stehen. Zudem soll untersucht werden, inwieweit sich durch den Vergleich von Kunstwerken die charakteristische Handschrift eines bestimmten Künstlers identifizieren und eine plausible Urheberschaft begründen lässt. Ein zentrales Anliegen dieser Untersuchung ist die Identifikation von Merkmalen, die auf eine spezifische Werkstatt oder einen ausführenden Steinmetz hindeuten könnten. Es gilt jene Künstler zu eruieren, die im Entstehungszeitraum zwischen 1449 und 1530 im Raum Kärnten-Salzburg tätig waren und als mögliche Urheber in Betracht gezogen werden können. Darüber hinaus ist die Verbindung dieser Künstler zu Herrscherhäusern oder Bistümern von Interesse, die in enger Beziehung zu Millstatt und dem St.-Georgs-Ritterorden standen, da solche Verbindungen wertvolle Hinweise für eine Zuschreibung liefern könnten. Dabei stellt sich jedoch die Frage, inwieweit eine Zuschreibung gerechtfertigt ist, wenn die stilistischen Unterschiede zu den bekannten Werken eines vermuteten Meisters zu groß erscheinen. Ist es nicht methodisch sinnvoller, eine Urheberschaft nur dann zu postulieren, wenn überzeugende und klar belegbare Beweise vorliegen? Die drei Millstätter Grabdenkmäler stellen in diesem Kontext eine besondere Herausforderung dar, da ihre historische und künstlerische Zuordnung aufgrund fehlender eindeutiger Dokumente und stilistischer Uneindeutigkeiten äußerst anspruchsvoll ist. Diese Untersuchung zielt darauf ab, die Positionen und Argumentationen renommierter Kunstexperten systematisch zusammenzufassen, diese kritisch zu analysieren und darauf aufbauend eine fundierte eigene Hypothese zu entwickeln. Das Hauptziel besteht darin, eine logisch nachvollziehbare Theorie zu erarbeiten, die sowohl stilistische als auch historische Aspekte integriert und damit eine umfassende und differenzierte Bewertung ermöglicht.

Die Domitianplatte, für die bisher lediglich eine zurückhaltend formulierte Zuschreibung vorliegt, wird in dieser Arbeit mit anderen Grabplatten derselben Epoche verglichen, um Anhaltspunkte für ihre Entstehungszeit zu gewinnen. Von besonderer Bedeutung ist in diesem Zusammenhang der Fund einer antiken Grabplatte in einem ehemals zugemauerten Raum des heutigen Stiftsmuseums. Diese Grabplatte wurde von Univ.-Prof. Dr. Franz Glaser ausführlich untersucht und auf das 9. Jahrhundert datiert.¹ Nach einer sorgfältigen Rekonstruktion des Textes gelangte der Archäologe zu einem bemerkenswerten Ergebnis, das in die vorliegende Untersuchung integriert wird. Im Anschluss an die Darstellung der geschichtlichen Zeugnisse sowie der Architektur der Ordensburg und Stiftskirche richtet sich der Fokus der Analyse auf die Kapellen, die mit den drei zentralen Figuren eng verbunden sind. Die Siebenhirter- und Geumannkapellen waren zur Zeit der Hochmeister mit eigens in Auftrag gegebenen Altarbildern ausgestattet, die in dieser Arbeit auf ihre sozialen, religiösen und politischen Dimensionen hin untersucht werden. Dabei wird analysiert, welche Bedeutung diese Kunstwerke für die Auftraggeber hatten, welche Verbindungen sie zu den Hochmeistern aufzeigen und welche ikonografischen Motive dargestellt wurden. Ebenfalls wird die Historie der Tafelbilder betrachtet, einschließlich ihrer ursprünglichen und heutigen Standorte, sowie ihrer Verbindungen zu Künstlern aus dem österreichischen, deutschen und italienischen Raum. Die Domitiankapelle, eine im 12. Jahrhundert an den Vorraum und die Sakristei angebaute Kapelle, wird im Rahmen eines kurzen historischen Abrisses vorgestellt. Dabei wird erläutert, warum die Tumbaplatte des Karantanenherzogs heute an diesem Ort ihren Platz gefunden hat. Zudem wird ein verlorengegangenes Altarblatt (Abb. 4), das Johann Siebenhirter für den Domitianaltar in Auftrag gegeben hatte, in die Untersuchung einbezogen, da eine Verbindung zur Domitianplatte vermutet wird.

2. Forschungsstand und Forschungsfrage

Angesichts der widersprüchlichen Befunde in der vorhandenen Literatur zielt meine Forschungsfrage darauf ab, durch die gewonnenen Erkenntnisse eine Zuschreibung der zu untersuchenden Grabplatten an einen bislang nicht bestimmten Künstler zu belegen. Die bisherige Zuordnung zu den etablierten Meistern erscheint mir nicht schlüssig und bedarf einer kritischen Überprüfung. Es ist absehbar, dass nicht alle offenen Fragen abschließend geklärt werden können. Dennoch verfolgt diese Arbeit das Ziel, sämtliche möglichen Szenarien zu sondieren und Lösungsansätze zu entwickeln, die eine weiterführende Erforschung der

¹ Glaser 1993, S 14-29.

behandelten Kunstwerke ermöglichen. Dabei soll ein Beitrag geleistet werden, der neue Perspektiven für zukünftige Studien eröffnet und die kunsthistorische Bedeutung der Grabplatten weiter vertieft.

Die in der Spätgotik umgebaute romanische Kirche und die angrenzende Kapelle, ebenfalls romanischen Ursprungs, beherbergen drei beeindruckende Grabplatten, die sich sowohl in Material als auch in Stil grundlegend voneinander unterscheiden. Ziel meiner Forschung ist es, diese drei Kunstwerke umfassend zu analysieren und ihre vielfältigen Aspekte zu beleuchten.

Diese Untersuchung wird in enger Verbindung zu weiteren Kunstwerken stehen, die nicht nur mit den kunstvoll gearbeiteten Tumbapplatten, sondern auch mit den dahinterstehenden, für die Geschichte Millstatts bedeutenden Persönlichkeiten, in Zusammenhang gebracht werden können. Die von den Hochmeistern geschaffenen architektonischen Werke, insbesondere die Errichtung und Ausstattung der Kapellen, zeugen von einem tiefen Kunstbewusstsein und einem außergewöhnlichen Sinn für Ästhetik und Symbolik. Im Rahmen dieser Forschung wird sowohl die kunsthistorische Bedeutung der Grabplatten als auch ihr Kontext innerhalb der Baukunst und der gesellschaftlichen wie religiösen Verhältnisse ihrer Entstehungszeit untersucht. So soll ein umfassendes Bild entstehen, das die Grabplatten und ihre Hintergründe in ihrer vollen Bedeutung für Millstatt und die Kunstgeschichte würdigt.

Die erste Grabplatte, gefertigt aus rotem Adneter Marmor, stellt ein Relief des ersten Hochmeisters des ab 1469 in Millstatt ansässigen St.-Georgs-Ritterordens, Johann Siebenhirter, dar. Bereits zu Lebzeiten ließ er dieses Grabmal in Auftrag geben. Als ausführender Künstler wird Hanns Peurlin der Mittlere (* um 1440 in Augsburg?, † um 1507 in Augsburg?)^{2 3} genannt. Die Frage, ob Philipp Maria Halms Ansicht und seine Zuschreibung an Peurlin gerechtfertigt sind, bleibt jedoch kontrovers. Gibt es stichhaltige Argumente, die diese Zuordnung stützen, oder offenbaren Vergleiche mit anderen Werken mögliche Ungereimtheiten? Sowohl Richard

² Da der Künstlernamen in verschiedenen Schreibweisen überliefert ist, verwende ich der besseren Verständlichkeit und Lesbarkeit halber einheitlich die Schreibweise „Hans Peurlin“.

³ URL: <https://www.wissner.com/stadtlexikon-augsburg/artikel/stadtlexikon/peurlin/4990>

Das Online-Stadtlexikon von Augsburg gibt folgende Informationen zur Werkstatt Hanns Peurlins des Mittleren: Hanns (II), † 1507/08. Sohn und Schüler von I), tätig ab 1483, zweifelsfrei der begabteste Spross der Familie, der für die Bischöfe von Augsburg, Eichstätt, Freising und Chiemsee und zahlreiche Augsburger Kanoniker arbeitete. Führt um 1500, als Gregor Erhart nach Augsburg kam, die größte Werkstatt am Ort. Zu seinen Lehrknaben zählten Wolfgang Leber aus Wasserburg und Loy Hering. Werke in Augsburg: Tympanon eines Portals für den Dom (heute Domkreuzgang), Epitaph für Ludwig von Freyberg und seine beiden Gemahlinnen (1485, Zuschreibung), Grabmal für Bischof Johann Graf von Werdenberg in der Augustinuskapelle sowie Grabplatte und Epitaph für Bischof Friedrich von Zollern (1495) in der Gertrudkapelle des Doms.

Milesi⁴, Karl Ginhart⁵, Friedrich Wilhelm Leitner⁶ als auch weitere Kunsthistoriker schließen sich in ihren Ausführungen über die Siebenhirterplatte Halms Meinung an. Allerdings bleiben ihre Zuschreibungen oft vage formuliert. Sie argumentieren weder mit spezifischen stilistischen Merkmalen noch mit entscheidenden Kriterien, die ihre Annahmen untermauern. Es fehlen wesentliche Hinweise wie charakteristische Stilelemente, Initialen oder Schriftbänder, die Peurlin bei anderen seiner Arbeiten hinterlassen hat. Franz Stubenvoll berichtet in seinem Werk über Johann Siebenhirter, dass das Grabdenkmal von Hanns Peurlin, einem in Augsburg tätigen Bildhauer, geschaffen und bis nach St. Paul im Lavanttal geliefert worden sei.⁷ Doch fehlen jegliche Beweise, die diese Aussage bestätigen könnten. Auch ein Aufenthalt Peurlins in Kärnten bleibt unplausibel, da keine persönlichen Verbindungen Siebenhirters nach Augsburg dokumentiert sind. Im Rahmen dieser Untersuchung werde ich gesicherte Werke Peurlins heranziehen und mit der Siebenhirterplatte vergleichen, um stilistische Übereinstimmungen oder Abweichungen zu identifizieren. Lässt sich anhand der Grabplatte Siebenhirters feststellen, ob der ausführende Künstler direkt vor Ort gearbeitet hat oder ob er zumindest eine präzise Beschreibung oder visuelle Vorlage des Originals erhalten hat? Sollte sich herausstellen, dass Peurlin nicht der Schöpfer war, werde ich prüfen, ob Künstler aus seiner Werkstatt oder einer anderen in Betracht gezogen werden könnten. Da in der vorhandenen Literatur die Siebenhirterplatte durchgehend als Werk Hanns Peurlins bezeichnet wird, werde ich versuchen, die Gründe für diese Zuordnung nachzuvollziehen und kritisch zu hinterfragen. Mein Ziel ist es, eine fundierte Einschätzung zur Zuschreibung der Siebenhirterplatte zu entwickeln und mögliche alternative Hypothesen zu prüfen.

Ein weiteres Ziel ist es, widersprüchliche Aussagen in der Literatur zu analysieren und deren Ursprünge zu klären. Beispielsweise behauptet Otto Pregl in einer Expertise über das Stift Millstatt, dass die Tumben der beiden Hochmeister während der Jesuitenzeit entfernt wurden - eine These, die weiterer Untersuchungen bedarf.⁸ An welchen ursprünglichen Standorten innerhalb der Kirche befanden sich die Grabmäler der Ordensmeister und welche Veränderungen in ihrer Aufstellung lassen sich im Laufe der Zeit nachweisen?

⁴ Milesi 1963, S. 26.

⁵ Dehio 2019, S. 544.

⁶ Leitner 1982, S. 70.

⁷ Stubenvoll 1985, S. 13.

Dazu sei zu erwähnen, dass sich Stubenvolls Behauptungen auf Karl Ginharts Ausführungen im Dehio Kärnten 1976, S. 404 beziehen.

⁸ Pregl 1979, S. 13,14.

Ad ⁸ Der Vollständigkeit halber halte ich fest, dass sich Otto Pregl auf die Literatur von Karl Ginhart, Erika Weinzirol-Fischer, Hans Dolenz, Günther Hermann Neckheim bezieht.

Die zweite Grabplatte zeigt Johann Geumann, den zweiten Hochmeister des St.-Georgs-Ritterordens. Gefertigt aus weißem Marmor und heute nur noch dezent polychromiert, beeindruckt der Tumbadeckel durch seine herausragende Qualität, wirft jedoch auch einige Fragen auf. Das tief aus dem Stein gearbeitete Relief zeigt einen Ritter mit einem Harnisch, der das St.-Georgskreuz trägt. Zur Autorenschaft des Denkmals existieren in der Literatur zwei Hauptmeinungen. Einerseits wird der Bildhauer Hans Valkenauer genannt, andererseits wird Jörg Gartner oder dessen Werkstatt als mögliche Urheber angeführt.⁹ Im Dehio Kärnten wird das Werk Hans Valkenauer zugeschrieben. Richard Milesi verzichtet in seinem Buch über ritterliche Grabmalplastik auf eine klare Zuschreibung, während Günther Neckheim Jörg Gartner oder zumindest dessen Werkstatt als Urheber favorisiert.¹⁰ Die Frage stellt sich, ob von Hans Valkenauer weitere farblich gefasste Grabplatten bekannt sind, die als Vergleichsobjekte herangezogen werden können. Wie arbeiteten Hans Valkenauer und Jörg Gartner und welche charakteristischen Merkmale könnten helfen, die Geumannplatte stilsicher einem Künstler oder einer Werkstatt zuzuordnen?

Hans Valkenauer fertigte zahlreiche Tumbaplatten und Epitaphe für Geistliche und Ritter, sowohl in Salzburg als auch vermutlich in Kärnten. Dennoch weicht die Millstätter Geumannplatte stilistisch erheblich von seinen bekannten Arbeiten ab. Eine genaue Analyse und der Vergleich mit anderen Rittersteinen aus dieser Zeit sollen Aufschluss darüber geben, ob es dennoch eine Verbindung zu Valkenauer gibt oder ob ein anderer Künstler wahrscheinlicher ist. Ein weiterer Gedanke zur Autorenschaft führt zur Werkstatt von Michael Tichter, dem Nachfolger von Niclas Gerhaert van Leyden, der das Grabdenkmal Friedrichs III. in Wiener Neustadt vollendete.¹¹ Beide Hochmeister des St.-Georgs-Ritterordens, Johann Siebenhirter und Johann Geumann, standen in enger Beziehung zum kaiserlichen Hof in Wiener Neustadt. Es wäre daher denkbar, dass ein Steinmetz aus Tichters Umfeld oder Tichter selbst an einem der beiden Denkmäler beteiligt war. Diese Hypothese, gestützt durch die künstlerischen und politischen Verbindungen der Hochmeister, sollte ebenfalls in Betracht gezogen werden. Letztlich zielt diese Untersuchung darauf ab, durch die Analyse von Stilelementen, Materialverwendung und künstlerischem Kontext eine plausible Zuordnung zu erarbeiten. Dabei sollen nicht nur bestehende Meinungen kritisch geprüft, sondern auch alternative Hypothesen entwickelt und fundiert begründet werden.

⁹ Leitner 1982, S. 101.

¹⁰ Neckheim 1940, in Carinthia I 1965, vol. 155, S. 411.

¹¹ Dazu berichten Wimmer/Klebel 1924: [...] Genaue Angaben liefern die Quellen über Michael Tichter. Er arbeitete schon „etliche jar“ am Grabmal und vollendete das Werk 1513. [...] S. 17.

Das dritte Grab- bzw. Gedächtnisbild, das dem „Heiligen“ Domitian¹² gewidmet ist, besteht aus Sandstein und befindet sich seit 1717 in der heutigen Domitiankapelle, die an die Kirche angeschlossen ist. Im Gegensatz zu den beiden zuvor beschriebenen Grabplatten beeindruckt dieses Werk durch seine intensive Polychromierung. Durch die intensive Farbgebung weist das Relief eine starke Ähnlichkeit mit einem Heiligenbild auf, sodass angenommen werden kann, dass diese Wirkung eine intendierte Gestaltung des Meisters der Platte war. Ziel meiner Untersuchung ist es zu klären, ob diese auffällige Farbigkeit von Anfang an beabsichtigt war, oder ob sie später im Zuge einer Restaurierung hinzugefügt wurde. In der vorhandenen Literatur wird kein spezifischer Meister für die Gestaltung des Denkmals genannt. Es gibt jedoch Spekulationen, dass Hans Eybenstock, möglicherweise der Lehrer von Hans Valkenauer, der Schöpfer sein könnte.¹³ Genauere Informationen fehlen allerdings. Der Tumbadeckel des „Heiligen“ Domitian, wie er volkstümlich genannt wird, ist ein äußerst interessantes und einzigartiges Werk, das im weiteren Verlauf dieser Arbeit eingehender analysiert wird. Die Entstehungszeit sowie der Auftraggeber der Grabplatte sind seit längerem Gegenstand wissenschaftlicher Diskussionen, da in diesen Kontext Unstimmigkeiten bestehen. Insbesondere soll überprüft werden, ob die Grabplatte tatsächlich im Jahr 1449 gefertigt wurde oder ob eine spätere Entstehung in Betracht gezogen werden muss. Um eine fundiertere Datierung zu ermöglichen, habe ich vergleichbare Steindenkmäler herangezogen, die als Anhaltspunkte dienen könnten.

Ein weiteres bedeutendes Artefakt stellt ein im Kloster Millstatt entdecktes Grabplattenfragment dar, das von Prof. Dr. Franz Glaser einer eingehenden Untersuchung unterzogen wurde. In Abstimmung mit Fachkollegen aus den Disziplinen Archäologie und Kunstgeschichte datierte Glaser das Fragment auf das 9. Jahrhundert. Die erhaltenen Schriftzeichen wurden detailliert analysiert, ergänzt und mit vergleichbaren Inschriften aus derselben Epoche abgeglichen, was zu neuen und erweiterten Interpretationen führte. Diese Erkenntnisse werfen ein neues Licht auf die historische Figur des „Heiligen“ Domitian und bereichern das Verständnis der karantanischen Geschichte. Glaser vermutet, dass der Karantanenherzog Domitian tatsächlich eine historische Persönlichkeit war. Obwohl das fragmentarische Schriftzeugnis Raum für unterschiedliche Interpretationen lässt, könnte ein Vergleich mit anderen Grabplatten aus der Regierungszeit Karls des Großen weitere Belege liefern, um die Existenz dieser Figur zu stützen. Die Legende des „Heiligen“ Domitian wurde

¹² Der als „Heiliger“ bezeichnete Domitian wurde nie offiziell kanonisiert. Zwar wurde die Heiligsprechung unter den Jesuiten angeregt, jedoch nie vollzogen. In meinen Ausführungen werde ich den Begriff „Heiliger“ stets in Anführungszeichen setzen, da Domitian lediglich im Volksmund diesen Titel trägt.

¹³ Neckheim 1940, in Carinthia I 1965, vol. 155, S. 25.

bereits im 12. Jahrhundert von einem unbekannten Mönch detailliert erzählt und aufgezeichnet - zu einer Zeit, als das Millstätter Kloster unter den Benediktinern gut etabliert und sowohl wirtschaftlich als auch religiös auf hohem Niveau war.¹⁴ Es erscheint unwahrscheinlich, dass die Legende allein zu Zwecken der Wallfahrtsförderung erfunden wurde, da das Kloster keiner Erhöhung seines Ansehens bedurfte. Abschließend werde ich Überlegungen anstellen, in welche Richtung zukünftige Forschungen vorangetrieben werden könnten, um weitere Beweise für die historische Existenz des Domitian zu finden. Besonders spannend wäre es, zusätzliche Hinweise zu entdecken, die die Identität dieses verehrten Gründers der angeblich ersten Kirche Millstatts untermauern könnten. Die Suche nach Belegen bleibt ein vielversprechendes Feld für weitere Studien.

Die beiden ehemaligen Altar-Tafelbilder der Hochmeister-Kapellen - die Siebenhirterplatte und die Geumannplatte - stellen eine besondere wissenschaftliche Herausforderung dar. Zunächst soll untersucht werden, in welchem Zusammenhang diese Werke mit den jeweiligen Hochmeistern stehen und welche Gründe zu ihrer Entstehung geführt haben. Da die Künstler dieser Werke nicht bekannt sind, stellt sich zudem die Frage, ob stilistische oder technische Merkmale Hinweise auf eine bestimmte Künstlerschaft, einen Künstlerkreis oder eine spezifische Malschule liefern könnten. In diesem Zusammenhang soll auch geprüft werden, ob vergleichbare Bildwerke existieren, die eine kunsthistorische Einordnung ermöglichen. Alle diese Aspekte werden umfassend analysiert und kritisch hinterfragt.

Die Einordnung der genannten Kunstwerke wirft eine Vielzahl von Fragen auf, die im weiteren Verlauf dieser Arbeit aufgezeigt, diskutiert und kritisch hinterfragt werden. Mit einer fundierten Untersuchung besteht die Möglichkeit, neue Denk- und Lösungsansätze zu entwickeln, die nicht nur innovative Perspektiven eröffnen, sondern auch das Potential besitzen, die kunsthistorische Forschung substanziell zu bereichern und weitere Untersuchungen anzuregen. Die drei zentralen Persönlichkeiten - Domitian, Johann Siebenhirter und Johann Geumann - sind für die Kunst- und Kulturgeschichte Kärntens von herausragender Bedeutung. Domitian steht symbolisch für die Frühgeschichte des Landes im 9. Jahrhundert, während Siebenhirter und Geumann als Hochmeister des St.-Georgs-Ritterordens prägende Figuren der politischen und künstlerischen Landschaft während der Regierungszeiten Friedrichs III. und Maximilians I. waren. Zwar war es den beiden Hochmeistern nicht möglich, den St.-Georgs-Ritterorden dauerhaft in seiner ursprünglichen Mission zu festigen, doch ihre enge Verbindung

¹⁴ Kritzer 2008, S 39.

und Loyalität zum Haus Habsburg leisteten einen bedeutenden Beitrag zur Unterstützung der Herrscher in herausfordernden Zeiten. Parallel dazu hinterließen sie ein bemerkenswertes kulturelles Vermächtnis, indem sie die Schaffung zahlreicher Kunstwerke förderten. Diese Werke, die noch heute an die glanzvolle Epoche vor etwa 500 Jahren erinnern, reflektieren nicht nur ihr künstlerisches Gespür, sondern auch ihre politische und religiöse Weitsicht. Die vertiefte Analyse dieser Kunstwerke und ihrer Verflechtungen soll dazu beitragen, die historische und kulturelle Bedeutung dieser Persönlichkeiten und ihrer Zeit umfassender zu betrachten. Die Verbindung des aktuellen Forschungsstandes mit meinen eigenen Untersuchungsergebnissen könnte den Grundstein für eine veränderte kunsthistorische Perspektive legen. Möglicherweise lassen sich dadurch neue Ansätze zur Frage der Autorschaft entwickeln und in der wissenschaftlichen Diskussion etablieren. Die drei Grabplatten und zwei Tafelbilder in den Kapellen des ehemaligen Benediktinerstifts (Abb. 5) von Millstatt ermöglichen einen tiefen Einblick in die Geschichte Kärntens vom 8. bis ins 16. Jahrhundert. Um diese in den Kontext des Gesamtkunstwerkes „Kloster Millstatt“ zu setzen, wird zur näheren Erläuterung ein Streifzug durch die Geschichte vorangestellt.

3. Historische Entwicklung und kulturelle Einflüsse in Millstatt und Umgebung

Bereits in der Jungsteinzeit hinterließen Siedler ihre Spuren in der Umgebung von Millstatt. Weit in die Vergangenheit zurück - bis ins 12. Jahrhundert v. Chr. - reichen auch andere Besiedlungspuren, was die lange und reiche Geschichte dieses Landstrichs eindrucksvoll belegt. Nur wenige Kilometer entfernt, in Teurnia¹⁵, zeugen bedeutende archäologische Funde von der Blütezeit der Region während der Römerzeit. Teurnia, einst eine der bedeutendsten Städte der römischen Provinz Norikum, war nicht nur Römerstadt, sondern auch Bischofssitz. Die strategische Lage am Wasserweg der Drau sowie die erhaltenen Artefakte im Lapidarium lassen die Bedeutung dieser Stätte lebendig werden. Die Ausgrabungen sind heute zugänglich und vermitteln einen beeindruckenden Einblick in die Geschichte der antiken Stadt.

Im 8. Jahrhundert formte sich Karantanien als eigenständige Region heraus, die unter der Römerherrschaft die erste Christianisierung erfuhr. In direkter Nachbarschaft zu Millstatt befinden sich Ortschaften wie Laubendorf oder Molzbichl, in denen Überreste frühchristlicher Kirchen freigelegt wurden. Es erscheint plausibel, dass auch Millstatt bereits vor der Ankunft

¹⁵ St. Peter im Holz, Gemeinde Lendorf, ca. vier Kilometer nordwestlich von Spittal/Drau.

der Benediktiner Teil dieser antiken Besiedlungsgebiete gewesen sein könnte.¹⁶ Als die Awaren um 740 in das Gebiet einfielen, wandte sich der slawische Fürst Boruth hilfesuchend an seine bayerischen Nachbarn. Dies hatte zur Folge, dass die Bayern Führungsansprüche in diesen Regionen erhoben. In der weiteren Entwicklung wurden Kärnten, Osttirol, der Norden Sloweniens und Teile der Steiermark dem bayerischen Herzogtum angegliedert. Auf Grundlage einer Übereinkunft mit dem päpstlichen Rom wurden die neu gewonnenen Gebiete kirchlich von Salzburg aus verwaltet und systematisch christianisiert. Salzburger Missionare, unter ihnen der als Stadtpatron von Maria Saal verehrte Chorbischof Modestus, waren in der Region tätig, um den christlichen Glauben zu verbreiten. Nach Boruth übernahm zunächst dessen Sohn Cacatius und später sein Neffe Cheitumar die Herrschaft. Dennoch führten Aufstände der heidnischen Karantanen zu erheblichen Unruhen, die schließlich ein Eingreifen des bayerischen Herzogs Tassilo III. erforderlich machten.¹⁷

Karl der Große, Kaiser des Frankenreichs und Nachbar der bayerischen Herrscher, zeigte ein besonderes strategisches Interesse an Karantanien und Bayern. Nach der Entmachtung von Herzog Tassilo III. übernahm er die direkte Kontrolle über diese Gebiete. Die Herrschaft Karls des Großen ist von besonderer Bedeutung, da aus dieser Epoche ein Grabstein im Kloster Millstatt entdeckt wurde, der nach den Forschungen von Professor Franz Glaser auf seine Regierungszeit datiert werden kann. Dieses Marmorfragment steht in direktem Zusammenhang mit dem Domitian-Grabstein und der Legende des seligen Domitian, der als Karantanenherzog im 9. Jahrhundert gewirkt haben soll. Nach dem Tod Karls des Großen im Jahr 814 verlor Karantanien durch mehrere politische Teilungen und Zusammenschlüsse endgültig seine slawisch geprägte Eigenständigkeit und wurde erneut dem bayerischen Herzogtum unterstellt. Dennoch belegen zahlreiche karolingische Flechtwerksteine (Abb. 6), die in Millstatt und umliegenden Kirchen erhalten geblieben sind, die kulturelle Prägung dieser Epoche sowie die andauernde Herrschaft der Karolinger bis ins 10. Jahrhundert. Diese Zeugnisse stellen ein wertvolles kulturelles Erbe dar und sind ein bedeutender Bestandteil der regionalen Geschichte.¹⁸

Zur Zeit der Errichtung des Klosters im 11. Jahrhundert wurde die Region von dem einflussreichen bayerischen Adelsgeschlecht der Aribonen beherrscht. Die bis heute bestehende Verbindung Millstatts zu diesem Geschlecht wird durch das Faksimile des Hochgrabes von Pfalzgraf Aribo I. (Abb. 7) deutlich, einem Vorfahren der Klostergründer Aribo II. und Poto.

¹⁶ Glaser 1997, S. 94 – 107.

¹⁷ Dopsch 1997, S. 89 -99.

¹⁸ Marktl 2014, S. 79 – 88.

Millstatt ist nicht nur ein bedeutender historischer Ort, sondern auch ein Anziehungspunkt für Kunst- und Geschichtsinteressierte. Die Region bietet eine einzigartige Vielfalt an architektonischen, malerischen und plastischen Zeugnissen aus verschiedenen Epochen - von der früh- bis spätmittelalterlichen Kunst über die Renaissance bis hin zu Barock und Neuzeit. Das ehemalige Benediktinerstift, das auf einer sanften Anhöhe im Zentrum von Millstatt liegt, beeindruckt mit seiner romanischen Stiftskirche und den zahlreichen erhaltenen Kunstschatzen. Diese Anlage ermöglicht eine faszinierende Zeitreise durch die Jahrhunderte und vermittelt eindrucksvoll die kulturelle Bedeutung des Ortes.

Im 15. Jahrhundert wurden die Klostergebäude von Kaiser Friedrich III. (Abb. 8) dem von ihm gegründeten St.-Georgs-Ritterorden übertragen. Dieses bedeutsame Ereignis verdeutlicht die zentrale Stellung Millstatts sowohl als religiöses als auch kulturelles Zentrum in der Region. Unter der Leitung des ersten Hochmeisters Johann Siebenhirter und seines Nachfolgers Johann Geumann wurden die Gebäude des Stifts umfassend saniert und erweitert. Das Kloster entwickelte sich zu einem bedeutenden Ort, der sowohl eine tiefgreifende Erforschung der Geschichte Kärntens erlaubt als auch eine Vielzahl herausragender Kunstwerke präsentiert, die eine umfassende Auseinandersetzung mit der kulturellen und historischen Entwicklung der Region fördern. Nach der Übernahme durch den St.-Georgs-Ritterorden wurde der weitläufige Gebäudekomplex zur Verteidigung gegen die einfallenden Osmanen als neue Ordensburg ausgebaut und befestigt. Johann Siebenhirter ließ die Anlage durch eine Wehranlage mit Wehrtürmen ergänzen und errichtete das Hochmeisterschloss mit dem angrenzenden Siebenhirterturm (Abb. 9). Das Errichtungsdatum 1499 ist noch heute in einer fensterartigen Nische des Turms über dem Durchgang zu lesen (Abb. 10).¹⁹ Im Jahr 1598 übergab Erzherzog Ferdinand II. die ehemalige Ordensburg an die Grazer Jesuiten (Gesellschaft Jesu). Mit den josefinischen Reformen wurde das Kloster schließlich in eine staatliche Studienfondsherrschaft umgewandelt. Heute sind die Stiftsgebäude im Besitz der Österreichischen Bundesforste, während die einstige Stiftskirche als Pfarrkirche genutzt wird.²⁰

3.1. Stift Millstatt als kulturelles Zentrum: Entstehung, Entwicklung und Blütezeit

Zahlreiche Exponate, die heute im Stiftsmuseum Millstatt ausgestellt werden, bezeugen die bewegte und historisch bedeutsame Vergangenheit der Region. Die archäologische

¹⁹ In die Nische wurde die Inschrift „Johans Siebenhirter von Gottes Gnaden der erste Hochmeister Sant Jörgen Orden 1499“ eingraviert. Direkt darunter sind drei Wappen angeordnet: das Wappen des St.-Georgs-Ritterordens, das persönliche Wappen Siebenhirters mit einem Hirtenkopf und Guglhaube sowie das Kerschbaumwappen, das die Herkunft seiner Mutter repräsentiert.

²⁰ Dehio 2019, S. 537.

Spurensuche beginnt mit Funden aus dem 5. und 6. Jahrhundert, die in Laubendorf, etwa drei Kilometer von Millstatt entfernt, entdeckt wurden. Ein weiterer bedeutender Schwerpunkt sind die karolingischen Flechtwerksteine (siehe Abb. 6) aus dem späten 8. beziehungsweise frühen 9. Jahrhundert. Diese Steine, die vermutlich von Chorschranken einer älteren Kirche in Millstatt stammen, stellen wichtige Zeugnisse der frühen kirchlichen und kulturellen Entwicklung der Region dar. Sie legen nahe, dass Millstatt bereits in der vorbenediktinischen Zeit eine zentrale Rolle in der Besiedlungs- und Kulturgeschichte Kärntens gespielt hat. Heute sind diese Flechtwerksteine und Reliefs im Stiftdurchgang des Nordturms sowie in den Außenmauern der Stiftskirche eingemauert und weisen so auf eine bedeutende kirchliche Gründung hin. Diese dürfte nach der zweiten Christianisierung der Region entstanden sein und belegt die historische und religiöse Bedeutung Millstatts bereits in frühchristlicher Zeit.²¹ Wie bereits dargelegt, erfolgte die erste Christianisierung Kärntens in den ersten Jahrhunderten unter römischem Einfluss. Die Slaweneinfälle um das Jahr 600 führten jedoch zur vollständigen Zerstörung der bestehenden christlichen Strukturen. In der Folge setzte eine zweite Welle der Christianisierung ein, die ihren Ausgangspunkt in Salzburg hatte.²²

Ein schriftliches Zeugnis in der *Acta Sanctorum*, das von einem anonymen Benediktinermönch um das Jahr 1080 überliefert wurde, berichtet von einem slawischen Fürsten, der als Begründer der Vorgängerkirche der heutigen Stiftskirche angesehen wird. Nach seiner Konversion zum Christentum nahm dieser den Namen Domitian an. Domitian, der bis heute als Herzog und Landespatron Kärntens verehrt wird, soll zur Zeit Kaiser Karl des Großen (*um 747, †814) gelebt haben. Diese Überlieferung stellt eine Verbindung zwischen der Geschichte Millstatts, der frühen christlichen Missionierung und der Herrschaft des Karolingischen Reiches her und unterstreicht auf eindrucksvolle Weise die kulturelle und religiöse Bedeutung der Region.²³ Die Grabstätte des Karantanenherzogs befindet sich in der heutigen Domitianskapelle, die an den Verbindungsgang zur Sakristei angeschlossen ist und somit eine zentrale Position innerhalb der Klosteranlage einnimmt. Der Fund eines Grabsteinfragments aus karolingischer Zeit (Abb. 11) eröffnet einen neuen Blickwinkel auf die Domitianlegende. Der Historiker und Theologe Franz Nikolasch hat die *Vita Domitians* im Rahmen seiner Forschungen in einen erweiterten Kontext gestellt, indem er zusätzliche relevante Quellen, insbesondere solche der Jesuiten, einbezogen hat. Diese methodische Herangehensweise könnte darauf abzielen, die Objektivität und den historischen Wert der *Vita*

²¹ Nikolasch 2020, S. 1.

²² Pregl 1979, S. 3.

²³ Glaser 1997, S. 138.

differenzierter zu beurteilen, da solche Werke häufig von den politischen und religiösen Strömungen ihrer Entstehungszeit beeinflusst wurden. Diese differenzierte Herangehensweise erlaubt eine tiefergehende Betrachtung der historischen und legendären Aspekte des karantanischen Herzogs.²⁴

Die ehemalige Benediktinerabtei, gegründet zwischen 1086 und 1088²⁵ durch die Pfalzgrafen Aribio II. und seinen Bruder Poto, nahm eine bedeutende kulturelle Rolle ein. Obwohl keine Stiftungsurkunde überliefert ist, wird der Gründungszeitraum in der Fachliteratur üblicherweise auf die Jahre zwischen 1060 und 1088 eingegrenzt. Bereits im 12. Jahrhundert wurde das Männerkloster um ein Frauenkloster ergänzt, das mit der sogenannten Andreaskirche verbunden war. Dieses Frauenkloster wurde jedoch im Jahr 1455 aufgelöst.²⁶ Die Mönche des Männerklosters stammten ursprünglich aus dem renommierten Kloster Hirsau. Ihre Gemeinschaft erlebte eine Blütezeit unter den Äbten Otto II. und Heinrich II., die zwischen 1136 und 1178 wirkten und die Abtei erheblich prägten.

Die Salvatorkirche, deren Errichtung nach baukundlichen Erkenntnissen in das zweite Viertel des 12. Jahrhunderts datiert wird, beherbergt heute noch einzigartige Kunstschatze aus verschiedenen Epochen. Nach einem verheerenden Großbrand im Jahr 1291, der die Kirche schwer beschädigte, wurde die Klosteranlage vollständig neu errichtet. Im Jahr 1456, nach dem Tod des letzten Grafen von Cilli, ging die Vogtei des Klosters in den Besitz Friedrichs III. über. Zu diesem Zeitpunkt befand sich das Kloster in einem verfallenen Zustand und die Zahl der Mönche war auf lediglich sieben gesunken. Damit endete die etwa 400 Jahre währende Blütezeit der Benediktinerabtei.²⁷ Im Jahr 1469 erwirkte Friedrich III. beim Papst die Aufhebung der Benediktinerabtei und begründete in Millstatt den Hauptsitz des St.-Georgs-Ritterordens. Ursprünglich zur Verteidigung gegen die Türken ins Leben gerufen, konnte der Ritterorden seine Aufgabe nicht erfüllen. Nach dem Tod des dritten Hochmeisters, Wolfgang Prandtner, wurde der Orden im späten 16. Jahrhundert aufgelöst.

Millstatt, einst geistiges und kulturelles Zentrum Oberkärntens, legt auch heute großen Wert auf die Förderung von Kultur und Kunst. Dies zeigt sich unter anderem in den

²⁴ Nikolasch 2001, S. 77 -114.

In diesem Artikel geht es unter anderen auch um die verschiedenen Translationen der Gebeine des Karantanenherzogs, auch um jene des Hochmeisters Siebenhirter. Da ich bei der Grabplatte vom Seligen Domitian noch eingehend darauf eingehen werde, sei dies an dieser Stelle nur erwähnt.

²⁵ Kritzer 2008, S. 37 sowie Dehio Kärnten 2019, S. 536 und Weinzierl-Fischer 1989, S.31.

Ich stütze mich auf dieses Gründungsdatum, da mehrere Autoren übereinstimmend dieser Auffassung sind. Aus diesem Grund berücksichtige ich die von Wilhelm Deuer vorgeschlagene Datierung um das Jahr 1070 sowie die Einschätzung Karl Ginharts, die den Zeitraum zwischen 1070 und 1088 ansetzt, nicht.

²⁶ Pregl 1979, S.5.

²⁷ Nikolasch 1996, S. 9.

renommierten Musikwochen Millstatt sowie der jährlichen Kunstaussstellung „millstART“, die von der Kärntner Künstlerin Tanja Prušnik kuratiert wird und internationale Künstler und Künstlerinnen präsentiert. Das ehemalige Kloster, ein facettenreiches Bauwerk, verbindet seinen historischen und künstlerischen Wert geschickt mit modernen, wirtschaftlichen Aspekten. Das ehemalige Hochmeisterschloss dient heute als Standort für Geschäftslokale, Gastronomiebetriebe und Büros. Die Gebäudetrakte des früheren Klosters wurden in Wohnungen, Büros und Galerien umgewandelt, während der ehemalige Kreuzgang mit seinen angrenzenden Räumen das Stiftsmuseum beherbergt.

Die Herkunft des Ortsnamens Millstatt ist nicht eindeutig gesichert und bietet verschiedene Interpretationsmöglichkeiten. Eine mögliche Herleitung führt auf das Slawische zurück: „mil stat“, was mit „Gnadenort“ übersetzt werden kann. Diese Deutung verweist auf die lange Geschichte des Ortes sowie auf seine kulturellen und religiösen Wurzeln, die bis in die Zeit der slawischen und bayerischen Einflüsse zurückreichen.²⁸ Weitere Interpretationen legen lateinische oder deutsche Ursprünge nahe. Der Name könnte beispielsweise vom lateinischen „mille statue“ - „tausend Statuen“ - abgeleitet sein oder auf das deutsche „Milistat“ zurückgehen, was entweder als „Stätte am Milibach“ oder als „Mühlenstätte“ interpretiert werden kann. Diese unterschiedlichen Herleitungen verdeutlichen die komplexe und vielschichtige Geschichte des Ortsnamens und seiner Bedeutung.

4. Von der Gründung bis zur Gegenwart: Die Geschichte des Stifts Millstatt und der Kirche St. Salvator und Allerheiligen

4.1. Die erste Besiedlung durch den Benediktinerorden

Die ältere Forschung nimmt ein Gründungsdatum des Klosters Millstatt um das Jahr 1087 an, während einige kunsthistorische Publikationen den Zeitraum zwischen 1070 und 1088 als mögliche Datierung angeben. Zum Zeitpunkt der Klostergründung befanden sich umfangreiche Ländereien um den Millstätter See sowie Besitzungen in Friaul und im Pinzgau im Eigentum der Aribonen. Als Nachkommen Aribos und seiner Gattin gelten die Grafen von Görz, die als Erben dieses Gebietes betrachtet werden.²⁹ Obwohl ein Mönch des Klosters berichtet, dass Domitian am 5. Februar eine Stiftung gelobte, indem er als Dank für die Auffindung seines ertrunkenen Sohnes den Bau einer Kirche veranlasste³⁰, steht außer Frage,

²⁸ Pregl 1979, S. 2.

²⁹ Deuer 1996, S. 3-4.

³⁰ Nikolasch 2004, S. 51.

Hier führt Franz Nikolasch aus: „[...] Nach den Aussagen der Domitians-Vita geht diese Gründung auf Domitian zurück, wobei es sich bei der zweiten, in der Urkunde erwähnten Kirche und die Grabkapelle neben der

dass die Gründung des Millstätter Klosters samt der ehemaligen Stiftskirche von den bayerischen Fürstenbrüdern Aribo und Poto in Auftrag gegeben wurde. Diese gehörten einem einflussreichen Adelsgeschlecht an und verfügten über umfangreiche Besitzungen im Chiemgau, Salzburggau und in Kärnten.³¹

Die möglicherweise von Domitian errichtete Kirche könnte lediglich als Vorgängerbau der heutigen Pfarrkirche gedient haben. Der Chronist Simon Friedrich Hahn berichtet bereits 1724 in seiner *Collectio Monumentorum* von der Stiftung des Klosters.³² Die älteste bekannte Urkunde Millstatts stammt aus dem Jahr 1122 und wurde von Papst Calixt II. unterzeichnet. Darin bestätigte der Papst, dass Millstatt unter den Schutz des apostolischen Stuhls gestellt werde. Eine weitere bedeutende Urkunde, die aus dem Jahr 1137 datiert, erwähnt erstmals den ersten Abt des Klosters, Gaudentius. Es wird berichtet, dass bereits um die Mitte des 13. Jahrhunderts etwa 150 Mönche im Stift Millstatt lebten. Zudem gründete das Kloster Millstatt im Jahr 1091 ein weiteres Kloster in Rosazzo im Friaul, was die wachsende Bedeutung des Stifts in dieser Zeit unterstreicht.³³ Von 1136 bis 1166 stand Abt Heinrich I., Graf von Andechs-Giech, als Klostervorsteher an der Spitze der Benediktinerabtei in Millstatt. Ein bedeutendes Zeugnis dieser Epoche ist das romanische Stufenportal der ehemaligen Stiftskirche. Im Tympanon (Abb. 12) des Portals ist Abt Heinrich kniend vor Christus dargestellt, dem Erlöser eine Kirche präsentierend. Christus hält ein Buch mit der Inschrift „Ego sum Alpha et Omega“ in der Hand und segnet den Abt. Über dem Relief befindet sich die Inschrift „*Heinricus Abbas Rudger me fecit*“, die auf die Schöpfer dieses Kunstwerks verweist.³⁴ Im 12. Jahrhundert wurde das Benediktinerkloster um ein Frauenkloster erweitert, das jedoch 1455 gemeinsam mit der dazugehörigen Andreaskirche wieder aufgelöst wurde.³⁵

Wie bereits eingangs erwähnt, erlebte das Kloster seine Blütezeit vom späten 12. bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts. Ein herausragendes Zeugnis dieser kulturellen und geistigen

Hauptkirche handeln dürfte, in der Domitian beigelegt wurde und die vermutlich schon zu seinen Lebzeiten errichtet worden war. Das Wissen um eine Gründung der Kirche von Millstatt durch Domitian zur Zeit der Abfassung der Vita wird auch durch die Eintragung im Millstätter Nekrolog bezeugt, der zum 5. Februar die Eintragung des Domitian aufweist und ihn als „fundator huius ecclesiae“ bezeichnet. [...]

³¹ Weinzettl-Fischer 1951, S. 24.

³² Hahn 1724, S. 528.

Auszug aus der *Collectio Monumentorum* von Simon Friedrich Hahn: *Das Kloster zu Mulstat, weillandt genandt ad mille statuas, das ist zu den tausent Sewllen, wan zu haydnischn Zeitten sind da gewesen tausend Sewllen, und auf ieder Sewln ein Abgot, na dem hat es den Nam, das Kloster hat gestiftet ainer von Payrn. [.....]. Da ist Sannd Benedicten Ordn gestiftet gewesn [.....].*

³³ Weinzierl-Fischer 1951, S. 24, 33 – 35.

³⁴ Kritzer 2008, S. 40.

Die Frage der exakten Datierung des Westportals bleibt weiterhin offen. Fest steht jedoch, dass Prof. Nikolasch nachweisen konnte, dass sowohl das Klostergebäude als auch die Stiftskirche während des Brandes vollständig zerstört wurden.

³⁵ Pregl 1979, S. 5.

Hochphase sind wertvolle Schriftstücke, die in der Schreibstube des Klosters angefertigt wurden und die Bedeutung Millstatts als Zentrum klösterlicher Kultur und Wissenschaft eindrucksvoll belegen. Das bedeutendste Buch ist die Millstätter Handschrift, die diverse theologische Texte enthält. Die wichtigsten sind die Millstätter Genesis, als eine der ältesten vollständig erhaltenen deutschsprachigen Bibelbearbeitungen des Mittelalters, sowie eine frühmittelhochdeutsche Physiologus-Handschrift.³⁶ Die Handschrift wird heute in der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrt und ist ein bedeutendes Zeugnis der mittelalterlichen Buchkunst sowie der klösterlichen Lehrtradition.

Ein schwerer Brand um das Jahr 1278 zerstörte große Teile des Klosters und es dauerte bis zur vollständigen Behebung aller Schäden bis 1298.³⁷ Bereits Ende des 13. Jahrhunderts zeichnete sich jedoch ein wirtschaftlicher und disziplinärer Niedergang des Ordens ab. Zwar erlebte das Kloster in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts eine Phase des Aufschwungs, dennoch war der endgültige Niedergang nicht mehr aufzuhalten. Die gelockerte Disziplin und die abnehmende Frömmigkeit der Klosterbrüder, verbunden mit einer angespannten wirtschaftlichen Lage und der fehlenden Führungskraft der Äbte, führten dazu, dass bei der Übergabe der Klosteranlage und der dazugehörigen Besitzungen an den St.-Georgs-Ritterorden nur noch sieben Mönche im Kloster verblieben. Als der damalige Vogt des Millstätter Gebiets, Graf von Cilli, 1456 in Belgrad ermordet wurde, übernahm Friedrich III. die Vogtei. Schließlich wurde im März 1469 der Benediktinerorden in Millstatt durch den päpstlichen Kommissar Bischof Michael von Pedena aufgelöst. Zeitgleich wurde Johann Siebenhirter feierlich in sein Amt als erster Hochmeister des St.-Georgs-Ritterordens eingeführt.³⁸

4.2. Der St.-Georgs-Ritterorden in Millstatt - von Siebenhirter bis Geumann: Kunst und Architektur im Dienste des Ordens

Im Jahr 1462 wurde Kaiser Friedrich III. von den Bürgern Wiens in der Wiener Burg belagert. Während der zunehmend kritischen Versorgungslage in den Monaten Oktober und November gelobte der Kaiser, im Falle einer glücklichen Abwendung der Gefahr, in Wien ein Bistum zu errichten und einen geistlichen Ritterorden zu Ehren des Heiligen Georg zu gründen.³⁹ Am 16. November 1468 erfüllte Friedrich III. dieses Gelübde, indem er den St.-Georgs-Ritterorden ins Leben rief. Der Orden orientierte sich am Vorbild der Johanniter- und

³⁶ Prof. Dr. Martina Pippal hat in ihrem Beitrag "Der Millstätter Physiologus und die romanische Plastik in Millstatt" ausführlich über diese Werke berichtet. Pippal 1997, S. 311 – 318.

³⁷ Weinzierl-Fischer 1951, S. 35, 36.

³⁸ Ebenda S. 28, 39.

³⁹ Deuer 1996, S. 6.

Templerorden.⁴⁰ Im Zuge seiner Pilgerreise nach Rom suchte der Kaiser die Bestätigung seines Vorhabens durch Papst Paul II. Mit einem Gefolge von etwa fünfhundert Personen erreichte er am Weihnachtsabend desselben Jahres die Heilige Stadt. Am 1. Januar 1469 unterzeichnete Papst Paul II. die Stiftungsurkunde, die als erstes offizielles Dokument des Ordens gilt. Dieses bedeutende Schriftstück wird heute im Wiener Staatsarchiv verwahrt. Als Sitz des neu gegründeten Ordens wurde Millstatt bestimmt, da das dortige Benediktinerstift zu dieser Zeit auf nur noch sieben Mönche geschrumpft war. Mit Zustimmung des Papstes wurde das Kloster aufgelöst, trotz des Widerstands des Salzburger Bischofsstuhls, der die Schließung nicht verhindern konnte.⁴¹

Der St.-Georgs-Ritterorden erhielt sämtliche Erträge aus den Besitzungen des Klosters sowie die Einkünfte aus den zugehörigen Gütern übertragen. Diese Besitztümer waren Friedrich III. als Vogtei zugefallen, nachdem Graf Ulrich II. von Cilli ermordet worden war. Der Orden war verpflichtet, für das Wohlergehen der verbliebenen Benediktinermönche zu sorgen und ihnen ein lebenslanges Wohnrecht zu gewähren. Am Neujahrstag des Jahres 1469 wurde Johann Siebenhirter als erster Hochmeister des St.-Georgs-Ritterordens von Papst Paul II. in der Lateransbasilika in Rom feierlich angelobt. An der Zeremonie nahm auch Friedrich III. teil. Ein spätgotisches Tafelbild (Abb. 13), das heute im Landesmuseum Klagenfurt ausgestellt ist, dokumentiert dieses Ereignis. Dieses Kunstwerk, das sowohl für die Geschichte des Ordens als auch für die Epoche Friedrichs III. und die Tafelmalerei in Kärnten von besonderer Bedeutung ist, wird im weiteren Verlauf der Arbeit eingehend analysiert.⁴²

Der Ritterorden sollte als Schutzmaßnahme gegen die einfallenden Osmanen dienen, die bereits mehrere Regionen Kärntens und angrenzende Gebiete überfallen und zeitweise eingenommen hatten.⁴³ Friedrich III. verfolgte mit der Gründung des St.-Georgs-Ritterordens

⁴⁰ Wlattnig 1985, S. 3.

Siehe Pkt 39, Wlattnig: „Wilhelm Deuer ist in seinem Bericht allerdings der Ansicht, dass der Ritterorden nach dem Vorbild des Deutschen Ordens aufgebaut wurde. Seine Mitglieder mussten bei Feierlichkeiten ein weißes Skapulier mit großem roten Kreuz tragen. Den Rittern wurde die Ehelosigkeit auferlegt und ihr Vermögen sollte nach deren Tod dem Orden zufallen. [...]“

⁴¹ Winkelbauer 1949, S. 1 – 4.

⁴² Ebenda, S. 11-12.

⁴³ Bergmann 1868, S. 170 schreibt dazu: [...] *Des Ordens besondere Pflicht war, gegen die wild heranstürmenden Türken unter dem Schutze des heil. Ritters Georg zu kämpfen. Der Eintretende hatte dem allmächtigen Gott, der gelobten Jungfrau Maria, dem heil. Ritter und Märtyrer Georg, allen Heiligen und dem hochwürdigen Fürsten, gnädigen Herrn und Vater, wie auch allen dessen rechtlichen Nachfolgern ewige Keuschheit und Gehorsam mit aller Stätigkeit nach Inhalt der Regeln und Statuten des Ordens um das ewige Leben auf das Evangelium zu geloben und zu versprechen. Die Ritter hatten nicht das Gelübde der Armuth abzulegen, indem jedem der lebenslängliche Genuss der eigenen Güter erlaubt war, welche aber nach seinem Tode jenem Ordenshause zufallen sollten, in dem er die Gelübde abgelegt hatte. Diese Ordensritter konnten auch erwerben, doch durfte nur der Orden erben. Das Ordenskleid war, gleich dem der unglücklichen Templer, weiss mit rothem Kreuze bezeichnet. Sie wohnten beisammen, im Hause wie im Chöre war immer zwischen zwei Priestern ein Ritter. [...]*

jedoch nicht nur ein strategisches Ziel, sondern auch den ideellen Ansatz, das Rittertum nach alten Vorbildern wie dem Drachenorden oder dem Adlerorden neu zu beleben.⁴⁴ An der Spitze des Ordens stand Johann Siebenhirter, der aus einer adeligen Familie aus Siebenhirten an der Zaya, nahe Mistelbach, stammte. Über seine frühe Lebenszeit ist wenig bekannt, es wird jedoch vermutet, dass er bereits um 1440/50 als Page am Hof Friedrichs III. diente. Es ist ebenfalls anzunehmen, dass Siebenhirter im Jahr 1452, anlässlich der Krönung Friedrichs III. durch den Papst zum Kaiser, in Rom den Ritterschlag erhielt.⁴⁵ Noch vor seiner Ernennung zum Hochmeister bekleidete Siebenhirter das Amt des Küchenmeisters Friedrichs III., was auf sein enges Vertrauensverhältnis zum Kaiser hindeutet. Als loyaler Unterstützer und Finanzier teilte er während der Belagerung der Wiener Burg im Jahr 1462 die Notlage Friedrichs III. Bereits 1460 war Siebenhirter zum Hauptmann der Burgen von Eisenstadt und Forchtenstein ernannt worden, eine Position, die seine wachsende Bedeutung innerhalb des kaiserlichen Umfelds unterstrich. Zwischen 1478 und 1480 dürfte er zudem in den Rang eines kaiserlichen Rates erhoben worden sein. Von 1478 bis 1483 bekleidete Siebenhirter schließlich das Amt des Hauptmanns von Wiener Neustadt, was seine Rolle als eine zentrale Figur im Umfeld Friedrichs III. weiter festigte.⁴⁶

Der Ritterorden hatte große Schwierigkeiten, sich in Millstatt zu konsolidieren, da sowohl die Bürger als auch das Bistum Salzburg Widerstand gegen die veränderten Besitzverhältnisse leisteten. Trotz dieser Herausforderungen gelang es Johann Siebenhirter, durch Tatkraft, Idealismus und den Einsatz seines gesamten Vermögens, das verfallene Kloster wieder aufzubauen. Er transformierte die Anlage in eine wehrhafte Festung, die aufgrund ihrer Verteidigungsstärke von den ins Land einfallenden Osmanen nicht angegriffen, sondern gemieden wurde. Von Beginn an kämpfte der Orden jedoch mit chronischem Geldmangel. Bereits im Jahr 1471 zählte der Ritterorden mangels Interesse nur sieben Mitglieder. Somit fehlte es an einer schlagkräftigen Truppe, die in der Lage gewesen wäre, den Osmanen entgegenzutreten. Diese Schwäche verhinderte die Erfüllung der grundlegenden Aufgabe eines Ritterordens - die Verteidigung durch eine wehrhafte Gemeinschaft. Unter der Leitung des ersten Hochmeisters wurde die Klosteranlage erheblich erweitert. Eine Ringmauer mit vier Schutztürmen wurde an die bestehenden Stiftsgebäude angebaut und das Hochmeisterschloss entstand als zentraler Bestandteil der neuen Befestigungsanlagen. Ein besonderer Hinweis auf

Dieser Absatz Bergmanns verdeutlicht zudem, weshalb beide Hochmeister der Jungfrau Maria, dem Heiligen Georg und allen Heiligen ihre Verehrung und ihr Gelübde widmeten. Gleichzeitig liefert er eine Erklärung für die Namensgebung der Pfarrkirche „St. Salvator und Allerheiligen“.

⁴⁴ Koller 2005, S. 424.

⁴⁵ Stubenvoll 1985, S 3 – 5.

⁴⁶ Stubenvoll 1985, S 8.

die Bautätigkeit Siebenhirters findet sich an einem Reliefstein an der Südseite des Siebenhirterturms, der neben dem Hochmeisterschloss liegt. Die eingravierte Jahreszahl 1499 (Abb. 14) deutet auf den Abschluss seiner baulichen Maßnahmen hin.⁴⁷ Zur gleichen Zeit ließ der Hochmeister an die Nordwand des Seitenschiffs der Stiftskirche eine Grabkapelle anbauen. Diese Kapelle, die stilistisch der Spätgotik zuzuordnen ist, wird durch ihren Spitzbogen unter einem kunstvoll gestalteten Gewölbehimmel charakterisiert. Die eingravierte Jahreszahl 1490 zeugt von der Fertigstellung dieses Bauwerks und markiert es als ein weiteres bedeutendes Zeugnis der Bautätigkeit Johann Siebenhirters.⁴⁸

Unter dem kunstaffinen Hochmeister Johann Siebenhirter entstanden zahlreiche Kunstwerke, die bis heute als Zeugnisse dieser Epoche erhalten geblieben sind. Diese Werke sind in verschiedenen Sammlungen und Institutionen zu finden, darunter das Stifts- und Landesmuseum Kärnten, die Österreichische Nationalbibliothek, die Universitätsbibliothek in Graz sowie die Königliche Bibliothek in Stockholm. Das Landesmuseum Kärnten beherbergt neben dem bereits erwähnten spitzbogigen Tafelbild auch das vergoldete Zeremonienschwert Johann Siebenhirters. Dieses kunstvoll gearbeitete Schwert zeichnet sich durch seinen ziselierten Griff, ein emailliertes Medaillon, das Familienwappen Siebenhirters und eine beschriftete Parierstange aus. Die eingravierte Jahreszahl 1499 markiert das 30-jährige Jubiläum seiner Regentschaft.⁴⁹ Ebenfalls wurde zu dieser Zeit rund um die Stiftskirche und den Friedhof eine Friedhofsmauer mit Eingangstor errichtet. Besonders hervorzuheben sind zwei bedeutende Fresken an der Innen- und Außenseite des Torbogens (Abb. 15), die der Malerwerkstatt von Thomas von Villach zugeschrieben werden.

Zwei Tafelbilder, die heute im Stadtmuseum Villach aufbewahrt werden, waren ursprünglich Teile eines Flügelaltars der Pfarrkirche Millstatt, den Siebenhirter vermutlich für die damalige Domitiankapelle in Auftrag gab.⁵⁰ Diese Altarbilder stammen von Thomas von Villach, einem der bedeutendsten Künstler des 15. Jahrhunderts in Kärnten. Thomas von

⁴⁷ Winkelbauer 1949, S. 20.

⁴⁸ Im Rahmen der Besichtigung der Siebenhirtertafel mit dem Leiter der Abteilung Kunstgeschichte des Landesmuseums, Mag. Wlattnig, erhielt ich wertvolle Einblicke sowohl in die Details des Tafelbildes als auch in die Klosteranlage von Millstatt. Dank seines Engagements und seiner Beharrlichkeit konnte die Restaurierung dieses bedeutenden Kunstwerks erfolgreich abgeschlossen und es der Öffentlichkeit erneut zugänglich gemacht werden. Wlattnig wies darauf hin, dass es nicht auszuschließen sei, dass bei der Restaurierung der Kapelle ein Irrtum unterlaufen sein könnte – möglicherweise in Form einer Verwechslung der Ziffern Null und Neun. Dieser Fehler könnte dazu geführt haben, dass die Kapelle um neun Jahre später fertiggestellt wurde als ursprünglich angenommen. Interessanterweise fällt das Jahr 1499, das auch als Fertigstellungsdatum des Siebenhirterturms belegt ist, in denselben Zeitraum. Diese Überlegung erscheint plausibel, da sie die verschiedenen Bau- und Kunstaufträge – darunter das Grabdenkmal, das Tafelbild, der Umbau der Klosteranlage samt Kreuzgang und die Errichtung der Kapelle – in ein stimmiges Gesamtkonzept einfügen würde.

⁴⁹ Hier sind die Worte „*AVE MARIA GRACIA PLENA*“ eingraviert.

⁵⁰ Biedermann/Leitner 2001, S. 201 - 203.

Villach machte sich als Tafelbild-, Fresken- und Tuchmaler einen Namen. Seine Werke, die zwischen der Mitte des 15. und dem frühen 16. Jahrhundert entstanden, sind für ihren unverwechselbaren Stil und ihre hohe künstlerische Qualität bekannt. Eines seiner berühmtesten Werke sind die Chorfresken in der Andreaskirche in Thörl-Maglern, die das „Lebende Kreuz“ zeigen. Diese Fresken spiegeln nicht nur die handwerkliche Meisterschaft des Künstlers wider, sondern auch seine Fähigkeit, biblische Szenen mit intensiver Symbolik und Ausdruckskraft darzustellen.⁵¹ Die beiden ehemaligen Altarflügel im Stadtmuseum Villach zeigen den Heiligen Thomas und den legendären Herzog Domitian (Abb. 16, 17) in einer Darstellung, die Würde und Pracht gleichermaßen vereint. Herzog Domitian wird in aufrechter Haltung im fein ziselierten Panzer einer Rüstung gezeigt, die mit einem schwarz-goldenen Brokatmantel mit leuchtend rotem Innenfutter ergänzt wird. In seiner rechten Hand hält er eine Fahnenstange, an der die rot-weiß-rote Fahne Österreichs befestigt ist. Über seinem Arm ist das Wappen Kärntens zu erkennen, unmittelbar dahinter das Bayerns. Sein markanter Bart und das lange, bis auf die Schultern fallende Haar verleihen ihm eine imposante Erscheinung. Auf seinem Haupt trägt er die Fürstenkappe, ein Symbol seiner Herrschaft. Hinter seinem Kopf hebt sich ein großes goldenes Schild hervor, das als Heiligenschein interpretiert werden kann und seine „Heiligkeit“ unterstreicht. Die Darstellungen auf dem Tafelbild lassen vermuten, dass Thomas von Villach, der Maler des Werks, mangels eines authentischen Porträts des sagenumwobenen Herzogs, das um 1500 entstandene Gemälde möglicherweise nach dem Grabstein Domitians (datiert mit 1449) gestaltet hat. Besonders auffallend sind die Ähnlichkeiten in der Körperhaltung, der Kopfstellung und der Farbgestaltung beider Werke. Dazu zählen das leuchtende Gold des Heiligenscheins und die rote Herzogskappe. Anstelle der rot-weiß-roten Fahne auf dem Tafelbild zeigt das Grabdenkmal jedoch ein rotes Totenkissen. Ein künstlerischer Vergleich der beiden Werke offenbart signifikante Unterschiede in der Ausführung. Während das Gemälde von Thomas von Villach durch seine filigrane Detailtreue und Leichtigkeit beeindruckt, wirkt die Grabplastik massiv und schwerfällig. Die gedrungene Figur des Reliefs mit ihrem kurzen Hals und der schrägen Kopfhaltung vermittelt keine natürliche Haltung und bleibt in der gestalterischen Qualität hinter dem gemalten Pendant zurück. Dennoch lässt sich feststellen, dass beide Werke auf ihre Weise zur Legendenbildung um Herzog Domitian und dessen künstlerische Repräsentation beigetragen haben.

Die herausragendsten Kunstdenkmäler aus der Zeit der Georgsritter sind jedoch die beiden Grabdenkmäler der Hochmeister. Ursprünglich als Tumbadeckel konzipiert, stehen die

⁵¹ Kulturatlas Kärnten: https://www.kulturatlas.at/aut_k/page/00046814.htm

Reliefplatten heute prominent an die Seitenwände der Nord- und Südkapelle gelehnt. Diese Denkmäler sind weit mehr als bloße Gedächtnismale. Die kunstvoll gestalteten Reliefdarstellungen zeugen von der hohen Würde und Bedeutung, die die Hochmeister ihrem Amt selbst beimaßen.

Nach dem Tod Johann Siebenhirters übernahm Johann Geumann die Leitung des St.-Georgs-Ritterordens. Zunächst fungierte Geumann nur als Verweser des Hochmeisteramtes. Während er „de jure“ durch die Wahl des Konvents zum Hochmeister bestimmt war, fehlte ihm „de facto“ die offizielle Bestätigung durch den Kaiser. Erst nach einer bemerkenswert langen Zeitspanne von zehn Jahren wurde Geumann am 25. März 1518 in einer feierlichen Zeremonie als Hochmeister eingesetzt. Diese Feier fand im Beisein zahlreicher in- und ausländischer Würdenträger statt. Warum die kaiserliche Bestätigung durch Maximilian I. so lange auf sich warten ließ, bleibt ungeklärt. Es erscheint umso bemerkenswerter, da Geumann als enger Vertrauter des Kaisers galt und in zentralen Entscheidungen am Hof eine wichtige Rolle spielte. Zudem wurde er letztlich auch zum Testamentsvollstrecker Maximilians I. bestimmt, was seine Position als eine der einflussreichsten Persönlichkeiten seiner Zeit unterstreicht. Wie bereits sein Vorgänger Johann Siebenhirter ließ auch Johann Geumann an der Kirche und dem Kreuzgang einige bauliche Veränderungen vornehmen. Wilhelm Deuer geht davon aus, dass Geumann, ähnlich wie sein Vorgänger Siebenhirter, seine eigene Grabkapelle an das südliche Seitenschiff der Kirche anbauen ließ. Diese These vertritt er in seinem Werk „Rundgang durch den Markt Millstatt“⁵² sowie Matthias Maierbrugger in seiner „Geschichte von Millstatt“.⁵³ Allerdings widerspricht diese Annahme den Erkenntnissen anderer Wissenschaftler. Auf die Problematik wird im Zusammenhang mit der ausführlichen Darstellung der Geumannkapelle näher eingegangen. Ich schließe mich der Auffassung an, dass die Kapelle nicht von Johann Geumann erbaut wurde, da die freigelegte Jahreszahl eindeutig das Jahr 1505 nennt. Dies legt nahe, dass der Bau bereits unter Johann Siebenhirter begonnen und abgeschlossen wurde. Die sogenannte Geumannkapelle ragt über den Kreuzgang hinaus, wurde jedoch derart geschickt in die bestehende Architektur eingefügt, dass keine wesentlichen Veränderungen am Umgang des Kreuzgangs erforderlich waren. Die bauliche Integration zeugt von außergewöhnlicher

⁵² Deuer 2020, S. 5, schreibt dazu: [...] Die beiden Hochmeister des St.-Georgs-Ritterordens Johann Siebenhirter und Johann Geumann (1508–1533) bauten dem Langhaus nördlich und südlich je eine Kapelle für ihre Grablegen an, [...].

⁵³ Maierbrugger 1989, S. 123.

technischer und gestalterischer Präzision, welche den Übergang zwischen der bestehenden Anlage und der neu errichteten Kapelle harmonisch gestaltet.⁵⁴ (Abb. 18, 19)

Entgegen der Ansicht von Winkelbauer und Deuer argumentiert Robert Wlattnig in seinen Studien zur Siebenhirtertafel, dass Johann Siebenhirter der tatsächliche Erbauer der Grabkapelle Johann Geumanns gewesen sei.⁵⁵ Diese Auffassung stützt er auf architektonische und historische Hinweise, die eine Fertigstellung der Kapelle noch in Siebenhirters Amtszeit nahelegen. Ein bedeutendes Bauprojekt, das Johann Geumann zugeschrieben wird, ist hingegen die Errichtung der heutigen Domitiankapelle im Jahr 1516. Diese Kapelle wurde an der Stelle der alten Marienkapelle errichtet und schließt direkt an den kleinen Vorraum der Sakristei an. Im selben Zeitraum ließ Geumann weitere umfangreiche bauliche Maßnahmen an der Stiftskirche vornehmen. Die ehemals flache Holzdecke der Kirche, die durch ein Feuer stark beschädigt worden war, wurde durch ein aufwendiges Sternrippengewölbe im Langhaus sowie ein Netz- und Sternrippengewölbe in den Seitenschiffen ersetzt.⁵⁶ Diese strukturellen und gestalterischen Veränderungen prägen das Erscheinungsbild der Kirche bis heute und zeugen von Geumanns Engagement für die bauliche Erneuerung und künstlerische Aufwertung der Anlage.

Im Zuge der baulichen Veränderungen wurden zudem die ursprünglichen Rundapsiden durch polygonale Apsiden ersetzt. Es ist möglich, dass Johann Geumann dank guter Beziehungen zu Papst Leo X. die Gewährung von Ablässen für all jene erwirkte, die durch finanzielle Beiträge den Baufortschritt an der Kirche unterstützten. Neben diesen architektonischen Maßnahmen ließ sich der zweite Hochmeister ein spitzbogiges Altarbild für seine Kapelle anfertigen. Dieses Bild diente als Gegenstück zur Siebenhirtertafel und zeigt Johann Geumann als knienden Georgsritter, gemeinsam mit seiner Familie vor der Gottesmutter, die in einem Strahlenkranz dargestellt ist. Das Tafelbild kann jedoch nicht besichtigt werden, da es aus konservatorischen Gründen im Depot des Landesmuseums in Klagenfurt aufbewahrt wird. Wie bereits bei der Besprechung des Tafelbilds Johann Siebenhirters angekündigt, wird eine eingehendere Beschreibung dieses Altarbilds von Geumann in Verbindung mit der Geumannkapelle und deren Ausstattung erfolgen. Nach Johann Geumanns Tod übernahm 1533 Wolfgang Prantner das Amt des Hochmeisters. Prantner

⁵⁴ Winkelbauer 1949, S. 54. Er schreibt, dass laut Kärntner Kunsttopographie aus 1889, S. 229: „[...] die jedoch in den Kreuzgang hinausgeschoben werden musste und diesen als Umgang zerstörte.“ Wie aus meiner Abb. 18 ersichtlich ist, stellt diese Bautätigkeit kein gravierendes Problem für die Funktion des Kreuzganges dar.

⁵⁵ Wlattnig 2022, S. 176

⁵⁶ Dehio 2019, S. 541.

verstarb im Jahr 1541 an der Pest. Mit seinem Tod endete die Tradition der Einsetzung neuer Hochmeister, womit der St.-Georgs-Ritterorden seine ursprüngliche Führung verlor.

Sowohl Kaiser Friedrich III. als auch sein Sohn Kaiser Maximilian I. waren bedeutende Förderer und engagierte Unterstützer des St.-Georgs-Ritterordens. Besonders Maximilian I. verband eine enge Beziehung mit dem Orden, was sich in mehreren künstlerischen Werken widerspiegelt, die unter seiner Patronage entstanden und in denen die Ritter des Ordens mit dem charakteristischen roten Ordenskreuz immer wieder szenisch dargestellt werden. Ein herausragendes Beispiel ist das monumentale Holzschnittwerk der „Ehrenpforte“, das von Albrecht Dürer ausgeführt wurde. Die Vorarbeiten für dieses beeindruckende Kunstwerk, das Maximilians Herrschaft verherrlichen sollte, wurden von Jörg Kölderer, dem Hofmaler des Kaiserhauses in Innsbruck, erstellt. Ebenso bedeutsam ist das autobiografische Werk Maximilians, der „Weißkunig“⁵⁷, das mit Holzschnitten von Hans Burgkmair illustriert wurde. Dieses Werk schildert nicht nur die Lebensgeschichte des Kaisers, sondern enthält auch Darstellungen von Georgsrittern, die durch ihre Ordenskreuze leicht identifizierbar sind. Ein weiteres Beispiel für Maximilians kunsthistorische Hinterlassenschaft ist das Werk „Theuerdank“, das ebenfalls mit Holzschnitten geschmückt ist. Hier arbeiteten mehrere namhafte Künstler, darunter Hans Schäuflin, Hans Burgkmair und Leonhard Beck. Die kolorierten Holzschnitte zeigen immer wieder Szenen, in denen Georgsritter mit rotem Ordenskreuz prominent auftreten. Diese Darstellungen verankern den Ritterorden nicht nur in der religiösen und politischen Sphäre, sondern auch in der künstlerischen Repräsentation der kaiserlichen Macht. Kaiser Friedrich III. bewies seine enge Verbundenheit mit dem Orden, indem er die Darstellung der Georgsritter an der Seitenwand seiner eigenen Tumba in Auftrag gab (Abb. 20)⁵⁸. Diese bildliche Verewigung unterstreicht die Bedeutung, die Friedrich III. dem Orden beimaß. Die künstlerische Förderung des St.-Georgs-Ritterordens durch Friedrich III. und Maximilian I. zeigt eindrucksvoll, wie eng die Dynastie der Habsburger mit der Geschichte des Ordens verflochten war. Gleichzeitig dokumentieren diese Werke die symbolische und repräsentative Funktion des Ritterordens in der politischen und kulturellen Landschaft des Heiligen Römischen Reiches.

⁵⁷ „Der Weiß Kunig – Eine Erzählung von den Thaten Kaiser Maximilian des Ersten. Von Marx Treitzsaurwein aus dessen Angaben zusammengetragen, nebst den von Hannsen Burgmair dazu verfertigten Holzschnitten. Herausgegeben aus dem Manuscripte der kaiserl. Königl. Hofbibliothek, Wien 1775.

⁵⁸ Richard Milesi berichtet in seinem Aufsatz zu den Beiträgen der 900-Jahr-Feier des Stiftes Millstatt (S. 56), dass in der Darstellung der Georgsritter am Grabmal Friedrichs III. Johann Siebenhirter an dessen linker Seite abgebildet sei.

4.3. Kunst, Architektur und Machtwechsel: Die Jesuitenherrschaft in Millstatt

Der Übergang der Herrschaft in Millstatt an die Jesuiten erfolgte im Jahr 1598 durch Erzherzog Ferdinand II. Zwei Jahre später, im Jahr 1600 wurde der St.-Georgs-Ritterorden vom Papst formell aufgelöst, wodurch die Übergabe an die Gesellschaft Jesu offiziell bestätigt wurde. Die Übertragung der umfangreichen Besitzungen an den Jesuitenorden diente der wirtschaftlichen Absicherung der Gesellschaft Jesu, insbesondere im Zusammenhang mit der Neugründung der Jesuitenuniversität in Graz.⁵⁹ Von besonderem Wert für die Jesuiten war der kostbare Bestand an wertvollen Handschriften, Inkunabeln und den mit Schnitzereien aus Elfenbein und mit Pastigliareliefs⁶⁰ verzierten Renaissance-Gonzagatruhen. (Abb. 21, 22). Diese kunstvoll gestalteten Truhen gelangten im Jahr 1496 als Seelenstiftung in den Besitz des St.-Georgs-Ritterordens.⁶¹ Zwei Elfenbeintruhen befinden sich heute im Grazer Dom, wo sie als Reliquienschreine genutzt werden. Unter der Herrschaft der Jesuiten wurde die romanisch und gotisch geprägte Kirche in ein barockes Gotteshaus umgewandelt, das bis heute durch diese Umgestaltung geprägt ist. Begonnen wurde mit dem Bau der charakteristischen Zwiebeltürme, die das Erscheinungsbild der Kirche erheblich veränderten. In diesem Zuge wurden sämtliche gotischen Altäre aus der Zeit der Georgsritter sowie bedeutende Tafelbilder entfernt und durch barocke Ausstattungen ersetzt. Zu Ehren der Allerheiligsten Dreifaltigkeit wurde ein neuer Hochaltar errichtet, der den Mittelpunkt der barocken Umgestaltung bildet. Die Reliquien des Domitian wurden im Jahr 1633 in eine eigens dafür vorgesehene Kapelle überführt, bei der es sich vermutlich um die Annenkapelle handelte, und 1717 in die barock umgestaltete Domitianskapelle verlegt.

Die tiefgreifenden baulichen und künstlerischen Veränderungen unter der Leitung der Jesuiten hinterließen einen bleibenden Eindruck in der Architektur der Kirche und zeugen von einer umfassenden Neuausrichtung der geistlichen und künstlerischen Ausgestaltung, die den Machtwechsel begleitete. Während ihrer Amtszeit erweiterten die Jesuiten die Sakristei und verbanden sie durch einen neu angelegten Durchgang mit der ehemaligen Marienkirche. Darüber hinaus nahmen sie weitreichende Änderungen an der Ausstattung der Stiftskirche vor. Statuen von Jesuitenheiligen wurden an den Pfeilern des Mittelschiffs aufgestellt, während Seitenaltäre zu Ehren Mariens und Johannes des Täufers neu gestaltet wurden. Der Georgsaltar wurde in seiner Dimension dem Domitianaltar angepasst, was den liturgischen Schwerpunkt der Kirche weiter veränderte. Bedeutende Renovierungsmaßnahmen fanden in den Jahren

⁵⁹ Nikolasch 1997, S. 534, 535.

⁶⁰ Ferino-Pagden 2001, S. 9.

⁶¹ Wlattnig 2002, S. 290.

1648/1649 statt. Der Fußboden der Kirche wurde um etwa 50 Zentimeter angehoben, wodurch die räumliche Wirkung des Innenraums deutlich verändert wurde. Zudem wurde das Hochgrab Johann Siebenhirters geöffnet, die Gebeine aus dem ursprünglichen Kupfersarg in einen Zinnsarg umgebettet und unterhalb der Chorstufen neu beigesetzt. Eine Grabbeigabe Siebenhirters, ein rotes Kreuz, wurde dabei dem Archiv der Jesuiten übergeben. Es kann angenommen werden, dass im Zuge dieser Umstrukturierungen auch die Tumbaplatte Siebenhirters in der nach ihm benannten Kapelle aufgestellt wurde. In den letzten Jahren ihres Wirkens führten die Jesuiten weitere Ergänzungen im Rokokostil durch. Dazu zählen ein aufwendig gestalteter Tabernakel und eine prächtige Kanzel, die der Kirche eine zusätzliche künstlerische Dimension verleiht. Diese Arbeiten markieren den Abschluss einer Periode intensiver Bautätigkeit und künstlerischer Umgestaltung, die die Kirche bis in die Gegenwart prägt.⁶²

Mit der Aufhebung des Jesuitenordens im Jahr 1773 gingen die umfangreichen Besitztümer des Stiftes Millstatt in den Besitz des Staates über. Unter der neuen staatlichen Verwaltung wurde dem Stift jedoch keine besondere Aufmerksamkeit zuteil. Die Gebäude des ehemaligen Stiftes wurden für andere Zwecke genutzt und teilweise zweckentfremdet, was zu einem zunehmenden Verfall führte. Die Kulturgüter des Stiftes, darunter wertvolle Kunstgegenstände und Bücher, verfielen zusehends. Besonders die Bibliothek des Stiftes, die über einen reichen Bestand an Handschriften, Inkunabeln und seltenen Drucken verfügte, wurde zerstreut. Ein Großteil des bibliophilen Erbes gelangte in verschiedene Teile Europas und ging damit für Kärnten verloren.

Erst mit der Gründung des Geschichtsvereins für Kärnten im 19. Jahrhundert begann eine gezielte Rückführung einzelner bedeutender Werke nach Kärnten. Heute befinden sich die Gebäude des ehemaligen Stiftes unter der Verwaltung der Österreichischen Bundesforste. Die Pfarrkirche und der Friedhof wurden der Pfarre Millstatt übergeben.

5. Von den Georgsrittern geprägt: Die bauliche und künstlerische Entwicklung von Stift Millstatt

Die Anlage des ehemaligen Benediktinerstiftes in Millstatt präsentiert sich bis heute nahezu unverändert in ihrem ursprünglichen Erscheinungsbild. Dieses spiegelt sowohl die Zeit der Benediktiner als auch die Epoche der Georgsritter wider. Trotz einiger baulicher

⁶² Nikolasch, S. 567 – 581.

Veränderungen und Erweiterungen blieb die Grundstruktur des Komplexes in bemerkenswert hohem Maße erhalten.

Besonders hervorzuheben ist jedoch die ehemalige künstlerische Gesamtausstattung der Kapellen, die während der Epoche der Georgsritter entstanden und die Stiftskirche in besonderer Weise prägten. Die Kapellen wurden nicht nur architektonisch geschickt in die bestehende Anlage integriert, sondern auch mit einer Vielzahl an Kunstwerken ausgestattet, die ein harmonisches Gesamtkunstwerk schaffen. Johann Siebenhirter und Johann Geumann als kunstsinnige Hochmeister schufen eine Einheit aus Architektur und Kunst, die ihre repräsentativen und religiösen Funktionen ideal miteinander verbindet. Reliefplatten, Fresken, Tafelbilder sowie andere Ausstattungsstücke zeugen von einer durchdachten und detailreichen Gestaltung, die bis heute als herausragendes Beispiel für die spätgotische Baukunst in Kärnten gilt.

Durch das Tor des Siebenhirterturms (Abb. 23) gelangt man in den inneren Bereich der ehemaligen Wehranlage. Siebenhirter gilt als Erbauer des Turms und des unmittelbar anschließenden Hochmeisterschlosses. Der vertiefte quadratische Marmorschild trägt eine Inschrift in gotischen Minuskeln: „*Johans ·sybenhirter ·von ·gotes·/ gnaden ·der ·erst hochmaister / sant jörigen orden ·1·4·9·9*“. Unterhalb der Inschrift sind drei Wappen angebracht. In der Mitte befindet sich das Wappen des St.-Georgs-Ritterordens, flankiert von zwei persönlichen Wappen: eines zeigt einen Mönch mit Gugelhaube oder einen Hirtenkopf, während das andere das Familienwappen seiner Mutter darstellt - eine dreigeteilte Fläche in den Farben Grau, Schwarz und Weiß.⁶³

Durch einen weiteren Torbogen, an den ein Wohngebäude angeschlossen ist, gelangt man in den zweiten Hof (Abb. 24, 25). Dieser Bereich lässt erkennen, mit wie viel Liebe zum Detail und Gespür Johann Siebenhirter und Johann Geumann den Umbau der alten Klostermauern betrieben. Neben den damals neu errichteten, doppelreihigen Renaissancearkaden des Wohntraktes der Georgsritter sind auch Teile romanischer Säulen zu finden, die in die Anlage eingebaut wurden. In der Mitte des zweiten Hofes steht eine viele Jahrhunderte alte Linde, die Symbol für den langen Bestand der Klosteranlage ist. Ein großer Torbogen führt in den ehemaligen Kreuzgang, der heute mit den angrenzenden Nebenräumen als Stiftsmuseum dient. Auch hier finden sich Spuren der beiden Hochmeister. Zur Zeit der Georgsritter wurden kunstvolle Fresken angefertigt, die heute leider verblasst und durch das Eindringen von Feuchtigkeit beschädigt sind. Um das Jahr 1500 ersetzte man die ursprüngliche

⁶³ Stubenvoll 1985, S. 15.

Flachdecke durch ein kunstvoll ausgeführtes Kreuzgratgewölbe. Dabei wurden nischenartige Bogenöffnungen gestaltet, die unter Verwendung und Anpassung der alten romanischen Säulen in die umgebaute Struktur eingebunden wurden. Obwohl die kunstvoll gestalteten, figurenreichen Schäfte und Kapitelle sowie die spätgotischen Fresken von erheblicher kunsthistorischer Bedeutung und durchaus erwähnenswert sind, können sie im Rahmen dieser Arbeit nicht behandelt werden.

Umgeben von einer hohen Mauer gelangt man durch ein weiteres Tor zum Vorplatz der Pfarrkirche, der zugleich den alten Friedhof umfasst. Auch dieser Bereich, der während der Amtszeit Johann Siebenhirters errichtet wurde, zeugt von dem ausgeprägten Kunstsinn des ersten Hochmeisters. Über dem spitzbogigen Eingangstor befinden sich sowohl an der Innen- als auch an der Außenseite zwei quereckige Fresken, die kunstvoll in gemäldeähnlichen Rahmen eingefasst sind. Diese Arbeiten werden der Werkstatt Thomas von Villach zugeschrieben.⁶⁴ Unmittelbar hinter dem Tor öffnet sich der Blick auf die Stiftskirche, die gemeinsam mit dem Gurker Dom und dem Stift St. Paul im Lavanttal zu den drei bedeutendsten romanischen Kirchenbauten Kärntens zählt. Die heutige Pfarrkirche war ab 1150 dem Salvator Mundi und ab 1166 zusätzlich allen Heiligen geweiht. Die Kirche wurde im 11. Jahrhundert als dreischiffige Basilika geplant und errichtet. Im 12. Jahrhundert wurde sie durch eine Erweiterung im Westen ergänzt, die eine massive Doppelturmanlage, eine Vorhalle und die Michaelskapelle umfasste, an deren Stelle während der Jesuitenzeit, in der Mitte des 17. Jahrhunderts, eine Empore mit einer großen Orgel errichtet wurde. Diese baulichen Ergänzungen prägen das architektonische Erscheinungsbild der Kirche bis heute. An die ursprünglich flach gedeckte Stiftskirche wurden während der romanischen Epoche drei Kapellen hinzugefügt: die Ernestus- oder Taufkapelle, die sich im südlichen Bereich der Vorhalle befindet, die Annenkapelle, die an die nördliche Chorapside angebaut ist, sowie die unmittelbar angrenzende Loretokapelle.⁶⁵ Unter letzterer befand sich ursprünglich die Krypta der Jesuitenpater, die jedoch zu einem späteren Zeitpunkt verschlossen wurde. Während der Zeit der Georgsritter wurde die Stiftskirche nach einem verheerenden Großbrand eingewölbt und neu gedeckt. Dabei wurden die Chorapsiden umgebaut und auf beiden Seiten des Langhauses zwei Seitenkapellen errichtet. Auch der Kreuzgang, über dessen Bereich die Geumannkapelle hinausgezogen wurde, erhielt eine Einwölbung. Etwa zur gleichen Zeit entstand die heutige Domitiankapelle, die unmittelbar an den Vorraum der Sakristei grenzt. Diese wurde während der Zeit der Jesuiten an die Kirche angebaut und mit der Domitiankapelle

⁶⁴ Nikolasch 2010, S. 6.

⁶⁵ Dehio Kärnten 2019, S. 540.

verbunden. An ihrer Stelle befand sich zuvor eine Marienkapelle, die nach Vorbildern aus Cluny und Hirsau konzipiert war und an den ehemaligen Kapitelsaal anschloss.⁶⁶ Archäologische Ausgrabungen haben einige Teile dieser älteren Kapelle freigelegt, die den romanischen Ursprung dieses Bauwerks eindrucksvoll belegen. Da die ehemalige Stiftskirche mit ihrer Ausstattung als ein herausragendes Juwel der Kärntner Kirchenarchitektur gilt, soll im Folgenden eine kurze Betrachtung ihrer Besonderheiten erfolgen. Der Schwerpunkt liegt dabei auf den Kunstwerken, die während der Epoche der Georgsritter entstanden sind.⁶⁷

5.1. Die Stiftskirche Millstatt - eine bedeutende Ordenskirche der Georgsritter

Die Millstätter Stiftskirche, mit ihren beiden mächtigen romanischen Türmen, dominiert den mit Pflanzen umrahmten Friedhofsplatz und bildet dessen architektonisches Zentrum. Der zweigeschossige Wandaufbau mit einem Portal, einem darüber liegenden Okulus sowie einem Rundbogenfenster vermittelt eine harmonische Überleitung zu den blockhaften, ebenfalls zweigeschossigen Türmen. Anstelle der ursprünglichen romanischen Zeltdächer erhielten die Türme während der Jesuitenzeit charakteristische Zwiebeltürme, die ihr heutiges Erscheinungsbild prägen. Bei genauer Betrachtung der Wandflächen fällt ein großer abgemauerter Rundbogen auf, der auf die ehemals dreiteilige Arkadenwand hinweist (Abb. 26). Vermutlich wurden diese Arkaden aus statischen Gründen geschlossen. Eine außergewöhnliche kunsthistorische Besonderheit ist an der linken Fassadenmauer zu erkennen. Über zwei schmalen Fenstern romanischen Ursprungs zeichnet sich die bräunlichrote Sinopie (Abb. 27) eines Freskos ab, das in der Zeit des zweiten Hochmeisters Johann Geumann entstanden ist. Der Stifter dieses Wandgemäldes war Augustinus Reinwald aus Gmünd, ein bedeutender Förderer des St.-Georgs-Ritterordens. Er ließ das Fresko im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts in Auftrag geben. Das Werk, das Jüngste Gericht (Abb. 28) das dem Malers Urban Görttschacher⁶⁸ zugeschrieben wird, gehört zu den bedeutendsten Renaissance-Gemälden Österreichs. Die gut erhaltene Vorzeichnung bietet einen faszinierenden Einblick in die Technik der Freskenmalerei und die Entstehungsprozesse dieses bemerkenswerten

⁶⁶ Deuer 1996 und 1997, S. 27 und S. 47 – 55.

⁶⁷ Dehio Kärnten 2019, S. 536 – 548.

⁶⁸ Höfer 1998, S. 138.

Janez Höfer stellt in seinem Werk über die Tafelmalerei der Dürerzeit in Kärnten fest, dass eine Reihe von Fresken in Kärnten und Südtirol Urban Görttschacher zugeschrieben wird. Diese Zuschreibung sei jedoch nicht haltbar. Dies gelte insbesondere für das bekannteste Wandbild, das sich einst an der Westfassade der Klosterkirche in Millstatt befand. Höfer begründet dies mit der Einschätzung, dass die herausragende künstlerische Qualität dieser Komposition die Fähigkeiten Görttschachers übersteige. Folglich müsse der Schöpfer dieses Freskos als anonym betrachtet werden.

Kunstwerks. Das im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts geschaffene Fresko fasziniert mit seinen Maßen von etwa 6 mal 4 Metern und stellt eine eindrucksvolle Darstellung des Jüngsten Gerichts dar. Aus konservatorischen Gründen wurde es 1963 von der Außenwand abgenommen und im südlichen Seitenschiff der Kirche, oberhalb des Eingangs zur Sakristei, angebracht.⁶⁹ Die kunstvoll gestaltete Darstellung des Weltgerichts wird im Rahmen der Betrachtung der Innenausstattung der Kirche näher erläutert.

Ein schmales Kirchenportal führt in die Vorhalle der Kirche, die mit einem Kreuzgratgewölbe überdacht ist. Rechts vom Eingang befindet sich die Ernestus-Kapelle, in der sich ein bedeutendes, jedoch stark beschädigtes gotisches Fresko befindet. Dieses Werk, das durch eine Inschrift auf das Jahr 1428 datiert werden kann, wird dem Freskenmaler Friedrich von Villach zugeschrieben, der als Lehrmeister des später renommierten Thomas Artula von Villach gilt.⁷⁰ Ein kunstvoll gestaltetes, romanisches Trichterportal (Abb. 29) bildet den Zugang zur dreischiffigen Basilika. Im Tympanon des Portals ist Christus als Pantokrator dargestellt, dem ein kniender Mönch ein Kirchenmodell darbietet.⁷¹ Das reich verzierte, siebentreppige Stufenportal zeichnet sich durch unterschiedlich gestaltete, verzierte Säulen aus, die mit Darstellungen von Dämonen- und Teufelsköpfen versehen sind. Dieses Portal umrahmt das spätgotische zweiflügelige Westportal, das durch aufwendig geschnitztes Blendmaßwerk beeindruckt und den Eintritt in die Kirche ermöglicht.⁷²

Unter der Empore eröffnet sich der Kirchenraum der ehemals romanischen Pfeilerbasilika, die nach einem Brand zu Beginn des 16. Jahrhunderts unter der Amtszeit des zweiten Hochmeisters Johann Geumann grundlegend verändert wurde. Die ursprüngliche flache Holzdecke wurde durch ein kunstvolles Sternrippengewölbe ersetzt, dessen Rippen mit 149 kunstvoll gestalteten Wappensteinen abschließen. Diese Wappen verdeutlichen sowohl die enge Verbindung der Kirche zu den habsburgischen Ländern und Herrschern als auch die Unterstützung des St.-Georgs-Ritterordens durch seine Mitglieder und Förderer. Sie bezeugen die herausragende Bedeutung des Ordens (Abb. 30, 31). Eine Bauinschrift über dem Hauptaltar (Abb. 32) dokumentiert, dass die umfangreichen Umbauarbeiten unter der Leitung von Johann

⁶⁹ Dehio Kärnten 2019, S. 542.

⁷⁰ Ebenda, S.540.

⁷¹ *Das Tympanon ist aus weißem Marmor gefertigt und mit Weinranken und Tierfiguren verziert. In romanischen Majuskeln ausgeführt, kann man im Halbkreis ober der bildlichen Darstellung folgenden Text lesen: HEINRICUS ABBAS RUDGER(VS) ME FECIT. Darunter hält Christus ein offenes Buch, das mit den Worten EGO SUM ALPHA ET OMEGA, zum Teil in mittelgriechischer Schrift, versehen ist. Christus ist von Sonne, Mond und Sternen umgeben.* (siehe in Leitner, Die Inschriften im Bundesland Kärnten, Teil 1, S. 3.)

⁷² *Das Westportal ist mit applizierten Maßwerkschnitzereien und zwei Wappen verziert. Die Inschrift über dem Maßwerk lautet: Mensch · halt · dich · czu · got · der · velt · lo[n] / ist · nur · ain · spot · Anno · d(omi)ni · 1 4 6 4.* (siehe in Leitner, Die Inschriften im Bundesland Kärnten, Teil 1, S. 36.)

Geumann stattgefunden haben. Die Einwölbung der Kirche sowie der Umbau der Chorapsiden wurden zwischen 1515 und 1519 durchgeführt.⁷³ Franz Nikolasch⁷⁴ gibt die Maße der Basilika mit einer Länge von 66 Metern, einer Breite von 21 Metern und einer Höhe von 12,50 Metern an. Matthias Maierbrugger⁷⁵ hingegen bezieht sich ausschließlich auf die Pfeilerbasilika ohne Querhaus und nennt Abmessungen von 46 x 21 Metern. Die dreischiffige Basilika besteht aus einem breiten Mittelschiff und zwei schmalere Seitenschiffen. Der Kirchenraum ist durch sechs Arkadenpaare gegliedert, die die romanische Vergangenheit der heutigen Pfarrkirche eindrucksvoll bezeugen. Im Zuge einer Renovierung im Jahr 1913 wurden an vier der quadratischen Stützen der Arkadenpaare bemerkenswerte Fresken aus der Benediktinerzeit freigelegt. Das bedeutendste dieser Wandgemälde zeigt Herzog Domitian (Abb. 33) in Ritterrüstung, zu dessen Füßen die ehemalige Stiftskirche abgebildet ist. Das 1429⁷⁶ gefertigte Fresko ist trotz seiner stilistischen Einfachheit von großer Bedeutung, da es die Verehrung Domitians im Mittelalter und seinen hohen Stellenwert in der Millstätter Tradition eindrucksvoll veranschaulicht.

Das nördliche Seitenschiff der Stiftskirche beherbergt drei Kapellen. Im Nordosten befindet sich die bereits erwähnte Loretokapelle, die im 14. Jahrhundert errichtet wurde und damals als Fronleichnamskapelle bekannt war. Diese Kapelle ist sowohl von der Kirche als auch von außen zugänglich. Die Annenkapelle grenzt unmittelbar an und geht ursprünglich auf die Zeit der Benediktiner zurück, wurde jedoch im 17. Jahrhundert während der Herrschaft der Jesuiten ergänzt.⁷⁷ Die Siebenhirterkapelle (Abb. 34, 35), die gemäß ihrer Inschrift im Jahr 1490 errichtet wurde, ragt nördlich in das Gelände des alten Friedhofs hinein und steht in Sichtverbindung mit der Loretokapelle. Johann Siebenhirter ließ den Bau zweier Kapellen in Auftrag geben, einerseits die erwähnte Siebenhirterkapelle im nördlichen Seitenschiff, andererseits die Geumannkapelle (Abb. 36, 37) im südlichen Teil der Kirche. Die Jahreszahl 1505, die auf der Innenseite des Arkadenbogens der Geumannkapelle sichtbar angebracht ist, dokumentiert deren Errichtungszeit. Ihre Außenwände tragen die kunstvoll gestalteten Grabplatten der Hochmeister des St.-Georgs-Ritterordens. Diese Denkmäler verweisen eindrucksvoll auf die geschichtsträchtige und bedeutende Epoche Millstatts während der Georgsritterzeit.

⁷³ Dehio Kärnten 2019, S. 536.

⁷⁴ Nikolasch 2010, S. 10.

⁷⁵ Maierbrugger 1989, S. 61.

⁷⁶ Ebenda, S. 62.

⁷⁷ Ebenda, S. 62.

Der östliche Abschluss des Kirchenraums wird durch drei Chorkapellen gebildet. Im Zentrum erhebt sich der Hauptchor mit dem monumentalen barocken Hauptaltar, der im Jahr 1648 errichtet wurde. Seitlich davon befinden sich der Kreuzaltar und der Georgsaltar, beide im Jahr 1770 entstanden und als herausragende Beispiele der beginnenden Rokokozeit zu betrachten.⁷⁸ Besonders hervorzuheben ist das bereits erwähnte Weltgerichtsfresko (siehe Abb. 28), das nach Ausführungen von Friedrich Wilhelm Leitner in die Amtszeit von Johann Geumann, etwa um das Jahr 1517 datiert werden kann.⁷⁹ Im Jahr 1963 wurde das Fresko aus konservatorischen Gründen von der Westfassade abgenommen und an der Südwand über dem Eingang zur Sakristei neu positioniert, wo es seither erhalten geblieben ist.⁸⁰

Das dreigegliederte Wandgemälde zeigt im oberen Bilddrittel Christus als Weltenrichter. Er thront auf einem Regenbogen, umgeben von einer nahezu kreisrunden Mandorla. Urban Görtzschacher hat das strahlende Licht, das Christus umgibt, durch den Einsatz eines helleren, goldgelben Farbtons eindrucksvoll hervorgehoben. Sein linkes Bein ruht auf der Weltenkugel, während zu seiner Rechten und Linken Maria und Johannes mit gefalteten Händen knien. Zu beiden Seiten von Christus sitzen je sechs Apostel, darüber schweben zwei Engel, die die Arma Christi tragen. Ein breites Wolkenband markiert die Grenze zwischen Himmel und Erde. Auf diesem Wolkenstreifen, der sich vor dem tiefblauen Himmelsstreifen erstreckt, halten schwebende Engel ein Notenblatt für das Posaunenkonzert der drei Bläser. Die Behausung Luzifers ist hinter einer mauerartigen Wolkenwand verborgen, die sich hinter den sechs Aposteln auf der linken Seite Christi erhebt. Im weltlichen Bereich der Seligen sind Figuren wie Kaiser Maximilian, Papst Leo X. und ein Georgsritter zu erkennen.⁸¹ Diese schreiten ehrfurchtsvoll auf das Himmelstor zu. Im unteren Drittel des Gemäldes kniet ein Mann in der Tracht des Ritterordens. Unterhalb dieser Szene sind der Stifter, seine Frau und ihre sechs Kinder kniend dargestellt. In der rechten Bildhälfte aus Sicht des Betrachters erhebt sich hinter den sechs Aposteln eine massive, wolkenartige Wand, die Luzifers Behausung verbirgt. Die Gestalt Luzifers scheint den Versuch zu unternehmen, in das Reich Gottes einzudringen, scheitert jedoch an fehlendem Glauben und unzureichender Macht, um die Barriere aus Wolken zu überwinden. Luzifer steht auf dem Kopf des Höllenhundes Cerberus, dessen gefletschtes Maul gerade einen Sünder quält. Die Malerei in diesem Bereich ist nur noch schemenhaft erkennbar, wodurch es dem Betrachter überlassen bleibt, die Höllenwesen individuell zu interpretieren und zu deuten.

⁷⁸ Dehio Kärnten 2019, S. 543. Nikolasch 1996, S. 21 - 25.

⁷⁹ Leitner 1981, S. 91.

⁸⁰ Nikolasch 1997, S. 158.

⁸¹ Frodl 1944, S. 125.

Das dargestellte Geschehen wird von zwei Säulen mit korinthischen Kapitellen und kunstvoll verzierten Sockeln eingefasst. Diese architektonischen Elemente, ergänzt durch einen aufgesetzten Architrav, bilden die visuelle Begrenzung des Bildes und erzeugen beim Betrachter den Eindruck, sich unter einer Bühne zu befinden. Ein perspektivisch in die Bildtiefe gezogener Balkon verläuft oberhalb des Eingangstors zur Himmelswelt. Über diesem Bereich blasen drei weitere Engel auf Posaunen und bereichern die Szenerie. Leider hat das Kunstwerk aufgrund seiner exponierten Anbringung an der Außenmauer erheblichen Schaden genommen und ist heute nur noch teilweise erhalten. Ein bemerkenswertes Zeugnis für die außergewöhnliche Qualität dieser Weltgerichtsdarstellung findet sich in der *Kärntner Zeitung* aus dem Jahr 1898 (Nr. 261), dort zitiert ein renommierter Kunstkritiker, R. v. Eitelberger:

*Man kann ohne Übertreibung sagen, dass durch das Bekanntwerden dieses Freskobildes ein neuer Meister der Renaissance in die Kunstgeschichte eintritt. Diese Darstellung des jüngsten Gerichtes zeigt einen Meister, der die italienische Kunstweisen in sich aufgenommen hat, und es steht für uns außer Zweifel, dass derselbe Rafael, speciell die Fresken in S. Severo zu Perugia und die Disputa im Vatican gesehen und Anregungen aller Art aus Italien empfangen hat.*⁸²

Dieses Fresko bietet zweifellos weiteren Anlass zur vertieften Betrachtung, doch würde eine ausführlichere Erörterung den Rahmen meines eigentlichen Themas sprengen. Daher setze ich meinen kurzen Überblick über die für die Georgsritter bedeutsame Ordenskirche fort, die als Gesamtkunstwerk ein beeindruckendes Zeugnis für das kunsthistorische Verständnis der Hochmeister darstellt.

Südlich an das Langhaus schließt ein rechteckiger Kreuzgang an, der mit kunstvollen Säulen und Arkadenöffnungen aus der romanischen Zeit beeindruckt. Die von unterschiedlichen Künstlern gestalteten Säulen und Kapitelle lassen sich in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts datieren. Der Zugang zum Kreuzgang erfolgt auf zwei Wegen, entweder direkt vom zweiten Hof über ein großes Eingangstor oder durch eine Verbindungstür von der Kirche aus (Abb. 38). Um das Niveau der Pfarrkirche zu erreichen, müssen acht Steinstufen und drei Holztreppe überwunden werden. Der Eingangsbereich wird von ungewöhnlich gestalteten Stützsäulen gerahmt, die eindrucksvoll die romanische Vergangenheit des Klosters bezeugen. Angrenzend an den Kreuzgang lagen während der Benediktinerzeit im Osten der Kapitelsaal sowie nördlich und südlich davon die Sakristei und das Auditorium. Oberhalb dieser Räumlichkeiten befand sich das Dormitorium der Mönche. Im Süden des Kreuzganges schlossen sich das Refektorium und weitere Wirtschaftsräume an. Sowohl der Kreuzgang als auch einige andere Gebäudeteile sind noch in einem bemerkenswert guten Zustand erhalten und dienen heute als Ausstellungsräume des Stiftsmuseums. Östlich des Kreuzganges befand sich

⁸² <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=knz&datum=18981116&zoom=3>

ursprünglich die Marienkapelle, die unmittelbar an den Kapitelsaal anschloss. An ihrer Stelle befinden sich heute die Domitiankapelle, ein Vorraum und die Sakristei.⁸³ (Abb. 39)⁸⁴

6. Die Kapellen der drei Protagonisten

Im Mittelpunkt dieses Kapitels stehen die drei Kapellen der Stiftskirche Millstatt und ihre ursprüngliche Ausstattung, die sowohl die sakrale als auch die künstlerische Bedeutung dieser Räume für die Stiftsgeschichte und die kulturelle Entwicklung der Region verdeutlichen. Wie in einem vorangegangenen Kapitel erläutert, wurden zwei dieser Kapellen auf Initiative des ersten Hochmeisters errichtet. Die Baudaten sind in den Kapellen dokumentiert und wurden im Rahmen von Restaurierungsmaßnahmen freigelegt. Dennoch bleibt die Datierung der Siebenhirterkapelle nicht vollständig gesichert, da hinsichtlich der genauen Jahreszahl Unsicherheiten bestehen.⁸⁵ Die Siebenhirterkapelle erstreckt sich mit ihrem hohen Maßwerkfenster in den nördlichen Teil des ehemaligen Friedhofs. An einer Außenecke des Mauerwerks wurde vermutlich bereits zur Bauzeit eine karolingische Figur mit kunstvollem Flechtwerk integriert, die auf die Verbindung zur frühmittelalterlichen Kunsttradition verweist.⁸⁶ Die Geumannkapelle hingegen ragt über den Kreuzgang hinaus. An ihrer Außenwand ist das Fresko einer Sonnenuhr mit der Jahreszahl 1558⁸⁷ (Abb. 40, 41) erhalten. Dieses Bild, obwohl beschädigt, zeigt Teile eines Zifferblatts, zwei seitlich angeordnete, sich nach oben verjüngende Säulen sowie eine liegende Figur, die ein Stundenglas in den Händen hält. Die Darstellung wird von den Wappen des St.-Georgs-Ritterordens sowie dem Eichenblatt, das Johann Geumann als Hochmeister kennzeichnet, eingerahmt. Besonders bedeutend ist die Kapelle des Seligen Domitian, in der seit Jahrhunderten die Gebeine dieses Ortsheiligen ruhen. Domitian war nicht nur für die lokale Bevölkerung von großer spiritueller Bedeutung, sondern genoss ab dem 12. Jahrhundert eine tiefe Verehrung, die während der Zeit

⁸³ Eichinger/Eßer 2011, S.69.

⁸⁴ Zur besseren Veranschaulichung der Erläuterungen wird ein Plan des ehemaligen Stiftes beigelegt. Die rot markierten Flächen kennzeichnen die drei bedeutenden Kapellen, in denen sich die Grabplatten befinden, während wichtige Fresken durch rote Pfeile hervorgehoben sind.

⁸⁵ Diese Annahme wurde von Mag. Robert Wlattnig, Leiter der Abteilung für Kunstgeschichte am Landesmuseum Klagenfurt, in einem Gespräch geäußert. Er vertritt die Auffassung, dass bei der Restaurierung der Kapelle möglicherweise eine Verwechslung zwischen den Ziffern „Null“ und „Neun“ stattgefunden haben könnte.

⁸⁶ Es handelt sich um einen Eckstein mit verschiedenen Darstellungen – einen mumienartigen Mann mit Bart, darüber eine Schlange und auf der anderen Seite einen Adler, unter dessen Körper eine Hand hervorragt, die einen großen Schlüssel in der Hand hält.

⁸⁷ Johann Geumann war zu diesem Zeitpunkt bereits verstorben. Dennoch ist anzunehmen, dass er die Sonnenuhr in Auftrag gegeben hat, da sein Wappen im Fresko verewigt ist. Ob die Jahreszahl im Zuge einer Restaurierung fehlerhaft wiedergegeben wurde oder ob die Sonnenuhr erst nach seinem Tod als Andenken gefertigt wurde, lässt sich nicht eindeutig beantworten.

der Georgsritter intensiv gefördert wurde und bis heute anhält. Neben dem Heiligen Josef wird Domitian als einer der Landespatrone Kärntens verehrt. Ein eindrucksvolles Zeugnis seiner Bedeutung ist ein wandfüllendes Fresko in der ehemaligen Burgkapelle in Klagenfurt, geschaffen von Ferdinand Fromiller, einem der herausragenden Barockmaler Kärntens. Dieses Werk verdeutlicht die andauernde Relevanz des Seligen Domitian für die kulturelle und religiöse Identität Kärntens.

6.1. Die künstlerische Gestaltung der Kapellen der Hochmeister und des Seligen Domitian

Das folgende Kapitel widmet sich der künstlerischen Gestaltung der drei Kapellen, dabei stehen die kunsthistorische Bedeutung der Kapellen im Focus. Den Auftakt bildet die Betrachtung der Grabplatten, die als Zeugnisse der Spätgotik und der beginnenden Renaissance einen besonderen kunsthistorischen Wert besitzen. Dabei wird analysiert, ob und welche Steinmetze in Kärnten zu jener Zeit tätig waren und aus welchen Gründen die Ausführung dieser Arbeiten vermutlich nicht durch eine Kärntner Werkstätte erfolgte.

Im Jahr 1464 wurde in Maria Saal die erste Bruderschaft von Maurern, Steinmetzen und Steinhauern in Kärnten gegründet. Die gleichberechtigten Mitglieder unterstanden den Satzungen der Regensburger Steinmetz- und Maurergilde.⁸⁸ Die Arbeit der Steinhauer war zu dieser Zeit mit der Bildhauerei gleichzusetzen, da sie sowohl mit Stein als auch mit Holz arbeiteten. Für Grabplatten des 16. Jahrhunderts lassen sich in Kärnten einige Steinhauer nachweisen. Die Tumbapplatten der Hochmeister in Millstatt scheinen jedoch von wandernden Meistern ausgeführt worden zu sein, da es zu dieser Zeit keinen Stein- oder Bildhauer aus Kärnten, Slowenien oder der Steiermark gab, der in der Lage gewesen wäre, solche meisterhaften Reliefs zu fertigen. Daher haben Kunsthistoriker Vergleiche mit anderen Künstlern, vor allem aus dem süddeutschen und salzburgischen Raum, angestellt und diese Werke mit den drei Grabplatten in Beziehung gesetzt.⁸⁹

Die Grabplatte Johann Siebenhirters wird in der kunsthistorischen Literatur, wie bereits eingangs erwähnt, weitgehend Hanns Peurlin zugeschrieben. Die feine Ausarbeitung der Gesichtszüge, das dynamisch dargestellte Haar und die hohe künstlerische Qualität sprechen für diese Zuschreibung. Allerdings fehlt jeglicher Nachweis, dass Peurlin tatsächlich in Kärnten tätig war oder diesen Auftrag erhalten hat. Es ist auch unklar, welche Argumente zur Zuordnung geführt haben. In dieser Arbeit möchte ich diese Zuschreibung kritisch hinterfragen, indem ich

⁸⁸ Pagitz 1963, S. 30.

⁸⁹ Kienzl, Deuer 1996, S. 12, 13.

eine detaillierte Analyse der Platte vornehme und Vergleiche mit anderen zeitgenössischen Werken anstelle. Die Zuschreibung der Grabplatte Johann Geumanns ist umstrittener. Verschiedene Namen wie Hans Valkenauer, die Salzburger Schule oder Jörg Gartner werden in diesem Zusammenhang genannt.⁹⁰

Die Tumbaplatte des Herzogs Domitian hingegen wurde bisher kaum beachtet. Sie ist unter der Balustrade der Domitiankapelle verborgen, die selten zugänglich ist, und wird in der Fachliteratur oft nur beiläufig erwähnt. Dabei wirft die Grabplatte interessante Fragen auf: Existieren vergleichbare Platten aus der Zeit um 1449, die als stilistische Referenzen dienen könnten? Besonders interessant wären Vergleichsplatten aus dem Raum Kärnten, Slowenien oder Friaul. Könnte die Inschrift eine Rückdatierung enthalten und wenn ja, aus welchem Grund? War die Platte möglicherweise ein späterer Auftrag, der in Verbindung mit Siebenhirters Verehrung für Domitian entstand? Hinweise auf solche Zusammenhänge könnten sich aus einer genaueren Betrachtung der künstlerischen Merkmale und der historischen Kontexte ergeben. Ein von einem Historiker geäußelter Verdacht, dass Hans Eybenstock als Schöpfer in Frage kommt, verdient dabei besondere Beachtung.⁹¹ Die Domitianplatte fasziniert durch ihre ungewöhnliche Farbigkeit, ihre symbolische Darstellung und die legendenumwobene Geschichte des Herzogs Domitian. Ziel dieser Untersuchung ist es, die Entstehungszeit und den möglichen Künstler dieser Grabplatte zu klären. Ein Gespräch mit Universitätsprofessor Glaser, der sich intensiv mit der Geschichte Kärntens beschäftigt hat, regte meine vertiefte Auseinandersetzung mit der Domitianlegende an. Der Fund eines karolingischen Grabsteinfragments im Kloster, datiert in die Zeit Karls des Großen, könnte Hinweise auf die historische Existenz Domitians liefern. Diese Entdeckung unterstreicht die Bedeutung des Herzogs und erklärt, warum er 700 Jahre später noch verehrt wurde.

Bei der Erforschung der Grabplatten spielt auch die Person des Auftraggebers eine zentrale Rolle. Im 15. und 16. Jahrhundert ließen nicht nur Adel und Kirche, sondern auch das wohlhabende Bürgertum Grabmäler als Zeugnisse ihres Nachruhms anfertigen. Bereits Kaiser Maximilian betonte in seinem „Weißkunig“, illustriert mit Holzschnitten von Burgkmair, Schäuflin und Springinklee, wie wichtig es sei, schon zu Lebzeiten für das Andenken an die eigene Person zu sorgen.⁹² Die Grabmalplastik in Kärnten spiegelt die Arbeit sowohl einheimischer als auch durchreisender Künstler wider. Besonders hervorzuheben sind die

⁹⁰ Neckheim 1940, S 92, 93. Neckheim ordnet in seinem Werk über die Grabmalplastik der Spätgotik und Renaissance in Kärnten die Tumbaplatte Geumanns Jörg Gartner zu.

⁹¹ Neckheim 1940, S.25.

⁹² Im ersten Teil des Weißkunigs, Seite 69, schreibt Maximilian : „[...] Wer Ime in seinem leben gedachtnus macht der hat nach seinem todtkain gedächtnus nit volbring, [...]“

Tumbagräber in der hochromanischen Basilika von Gurk sowie das Grabmal Christoph Ungnads (gestorben 1489) in der ehemaligen Stiftskirche Mariä Himmelfahrt in Eberndorf. Beispiele frührenaissancezeitlicher Grabmäler sind der Stein Ulrich Pfinzingers (um 1520) in der Stiftskirche St. Paul und das Grabmal Siegmund von Dietrichsteins (um 1526) in der Stadtpfarrkirche St. Jakob in Villach.⁹³ Als gestalterische Elemente treten hier muschelartige Rundbogenmotive und Säulenmotive als äußere Plattenbegrenzung hervor. Solche Muschelnischen finden sich insbesondere in den Werken von Loy Hering, der aus der Werkstatt Hanns Peurlins hervorging. Sowohl bei Hering als auch in der formalen und ornamentalen Gestaltung anderer Werke stand der Repräsentationsgedanke im Vordergrund der Konzeption.⁹⁴

Die Grabsteine zeichnen sich nicht nur durch ihre künstlerische Gestaltung aus, sondern auch durch die gezielte Wahl der Materialien, die eine wesentliche Bedeutungsebene ihrer Symbolik und Repräsentationsebene darstellen. Da die Materialsemantik eine zentrale Rolle für das Verständnis der Grabdenkmäler und der Intentionen ihrer Auftraggeber spielt, erscheint es sinnvoll, diesem Aspekt ein eigenes Kapitel zu widmen. Im Folgenden soll daher insbesondere die Bedeutung von Marmor – sowohl in seiner roten als auch weißen Varietät – sowie von Sandstein analysiert werden, um die bewusste Materialwahl und ihre Auswirkungen auf die Wahrnehmung der Grabsteine näher zu beleuchten.

Ergänzend werden die beiden Tafelbilder analysiert, die gegen Ende des 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts entstanden sind und in ihrer Gestaltung eine faszinierende Verbindung aus spätgotischen Elementen und frühen Einflüssen der Renaissance erkennen lassen. Beide Werke sind eng mit den Hochmeistern und ihren Kapellen verbunden und tragen durch ihre ikonografischen Erzählungen wesentlich zum Verständnis der Lebensgeschichten der beiden Hochmeister bei.

6.2. Die Bedeutung von Rotmarmor, weißem Marmor und Sandstein für die künstlerische Gestaltung und Memorialkultur der Hochmeister- und Domitian-Kapellen

Im Hinblick auf die Kapellen der beiden Hochmeister sowie des Herzog Domitian ist zudem ein kurzer Ausblick auf die Bedeutung des Materials der Grabsteine in der Grabmalplastik erforderlich. Die Wahl des Gesteins spielte nicht nur eine technische, sondern auch eine repräsentative Rolle und könnte Rückschlüsse auf die künstlerische Intention sowie

⁹³ Kienzl, Deuer 1996, S. 17 – 19.

⁹⁴ Reindl 1977, S. 481.

den sozialen Status der Bestatteten zulassen. Sowohl weißer als auch roter Marmor gehören zu den bevorzugten Materialien für Denkmäler und Skulpturen, was nicht nur auf die ästhetische Anziehungskraft des Steins zurückzuführen ist, sondern auch auf dessen symbolische und funktionale Bedeutung. Diese umfasst Aspekte wie die Farbe, die optischen Eigenschaften und die vielfältigen Verwendungszwecke des Materials. Sandstein, der in weiten Teilen Kärntens – von den Karnischen Alpen über die Karawanken bis hin zur Turracher Höhe – vorkommt, findet ähnlich wie Marmor breite Anwendung in der Errichtung von Architekturgebäuden und funktionalen Nutzbauten. Darüber hinaus hat dieses Gestein auch im künstlerischen Bereich eine bedeutsame Rolle eingenommen.

6.2.1. Weißer und roter Marmor - Eigenschaften und Bedeutung

Bereits vor der Zeitenwende errichteten die alten Griechen und Römer beeindruckende „Luxusbauten“ aus Marmor, um ihre Überlegenheit, Macht und Stärke zu demonstrieren. Zu den prominentesten Bauwerken zählten dabei Tempelanlagen, Paläste und Prachtbauten, doch auch hochrangige Persönlichkeiten wurden in vielfältigen Marmorarten verewigt. Marmor ist ein Material mit faszinierenden Eigenschaften, vereint dieser doch Härte und Beständigkeit mit hoher Bearbeitungsfähigkeit, die ihn für den Einsatz in Architektur und Kunst gleichermaßen prädestiniert. Aufgrund seiner Vielseitigkeit fand Marmor nicht nur bei der Errichtung und Verzierung von Gebäuden Verwendung, sondern diente auch als bevorzugtes Material für die detailreiche Gestaltung von Reliefs und Skulpturen.

Weißer Marmor wird vor allem als Werkstoff für die Herstellung von Skulpturen und Kunstobjekten geschätzt. Seine kristalline und transluzente Struktur verleiht den Kunstwerken eine außergewöhnliche ästhetische Tiefe und einen unvergleichlichen Reiz. Besonders der weiße Marmor aus Carrara genießt seit Jahrhunderten ein hohes Ansehen und erlangte durch die Meisterwerke Michelangelos weltweite Berühmtheit. Marmorarten in unterschiedlichsten Farben und Strukturen werden sowohl von Bildhauern und Kunstliebhabern als auch von Bauherren hoch geschätzt. Sie gelten als Werk- und Baumaterialien mit zeitloser Beständigkeit. In der Spätgotik erlangten vor allem tiefrote und rot gemusterte Kalksteine aus Adnet bei Salzburg besondere Bedeutung. Diese Varianten, bekannt als Rotscheck, Mandelscheck oder Rottropf, fanden nicht nur in der Architektur, sondern auch in der Grabmalgestaltung Verwendung. Ihre lebhaften, teils zerklüfteten und dynamischen Strukturen verliehen den Werken eine ausdrucksstarke Optik. Allerdings bewertete der Kunsthistoriker Kieslinger diese Eigenschaften kritisch. Seiner Ansicht nach erzeugen die stark bewegten und zerklüfteten Oberflächen eine visuelle Unruhe, die das Relief „zerreiße“ und dessen Lesbarkeit erschwere.

In einem Aufsatz schreibt er: „Die reale Welt scheint sich in der von der Scheckigkeit der Oberfläche bewirkten Unruhe aufzulösen.“⁹⁵ Gerade in der Zeit zwischen 1480 und 1510 wurden diese Sonderformen des Rotmarmors verwendet und für die Fertigung von Grabdenkmälern genutzt. Alois Kieslinger schreibt dazu in einem Aufsatz über die Salzburger Gesteinsarten:

*Eine rätselhafte Gesteinsmode zwischen 1480 und 1510 ist die Verwendung des Adneter Rotschecks für Reliefplatten, deren Bildwirkung durch die grobe Musterung des Marmors wie durch eine Tarnfarbe vollkommen zerrissen wird. Das berühmte Friedrichsgrab im Wiener Stephansdom und das Grabmal König Kasimir Jagiello in Krakau sind nur zwei Beispiele von vielen bedeutenden Kunstwerken. Es gelang, die geistigen Grundlagen dieser sonderbaren Gesteinsmode aufzuklären.*⁹⁶

Da die inhaltliche Aussage von Kunstwerken seit jeher von zentraler Bedeutung ist, stellt sich auch bei den aus Marmor gefertigten Grabdenkmälern die Frage nach der Ikonologie des verwendeten Materials. Ebenso spielt die Farbe der Materialien eine wesentliche Rolle in ihrer symbolischen Deutung. Weißer Marmor, mit seinem kristallinen und teils durchscheinenden Ausdruck, wird traditionell mit Reinheit, Beständigkeit und Stärke assoziiert. Diese Eigenschaften korrespondieren in besonderer Weise mit der geistlich-ritterlichen Funktion des zweiten Hochmeisters. Roter Marmor hingegen lässt sich symbolisch mit Porphyry und Purpur verbinden, da die rote bzw. purpurne Farbgebung seit der Antike als Zeichen von Feierlichkeit und königlicher Würde gilt. Diese farbliche und materielle Symbolik verleiht den Grabdenkmälern eine zusätzliche Ebene von Bedeutung und unterstreicht ihren repräsentativen und spirituellen Charakter. So verwundert es nicht, dass die beiden porphyrenen Stühle in der Lateranbasilika während der Papstwahlzeremonien eine zentrale Rolle spielten.⁹⁷ Porphyry wurde zudem für kunstvolle Sarkophage genutzt, in denen Kaiser und Könige bestattet wurden.⁹⁸ Es kann daher angenommen werden, dass die imperiale Bedeutung des Porphyrys in Europa, insbesondere im Zeitraum vom 14. bis zum 16. Jahrhundert, auf den Rotmarmor übertragen wurde. Marmor wurde bereits in jener Zeit in weiten Teilen Europas abgebaut und verarbeitet. Für die Grabmalkunst erlangten insbesondere die Marmorsorten Rotscheck und Mandelscheck eine herausragende Bedeutung. Der Rotscheck zeichnet sich durch seine dunkelrotbraunen Knollen und Einlagerungen aus weißem Kalkspat aus, die dem Material eine gefleckte und dynamische Oberfläche verleihen. Nach der Politur wird diese Struktur besonders intensiv sichtbar. Der Mandelscheck, dessen Erscheinungsbild etwas dezenter, aber dennoch

⁹⁵ Kohlert 2007, S. 15.

⁹⁶ Kieslinger 1965, S. 314.

⁹⁷ Zoepffel 1871, S. 194.

⁹⁸ In der Kathedrale von Palermo befinden sich mehrere prachtvolle Porphyrsarkophage, die als Grabstätten bedeutender historischer Persönlichkeiten dienen. Zu den bekanntesten gehören die Ruhestätten von Kaiser Friedrich II., seinem Vater Kaiser Heinrich VI. sowie dessen Frau Konstanze und König Roger II. Diese beeindruckenden Denkmäler zeugen von der imperialen Symbolik und der hohen Wertschätzung von Porphyry als Material für repräsentative Grabstätten.

lebhaft bleibt, zeigt durch verschiedene Gesteinseinschlüsse eine bunte und abwechslungsreiche Musterung. Einige der bekanntesten Grabmäler wurden aus diesen stark gemusterten Marmorsorten gefertigt. Dazu zählt das Grabmal Kaiser Friedrichs III. (Abb. 42) im Wiener Stephansdom, das von Nicolaus Gerhaert van Leyden (* um 1430 in Leiden, † 28. Juni 1473 in Wiener Neustadt) entworfen und von Max Valmet und Michael Tichter vollendet wurde.⁹⁹ Ebenso ist das Grabmal seiner Frau Eleonore von Portugal (Abb. 43), das sich im Stift Neukloster in Wiener Neustadt befindet, aus Mandelscheck gefertigt und stammt ebenfalls aus der Werkstatt Gerhaerts. In der Kathedrale von Krakau schuf Veit Stoß das Grabdenkmal für den polnischen König Kasimir IV. Jagiello (Abb. 44). Dieses Werk zeichnet sich durch die Kombination von Adneter Rotscheck und Mandelscheck aus. Während das Relief aus Adneter Rotscheck mit seiner lebhaften Maserung und dynamischen Oberflächenstruktur besticht, besteht die Tumba aus Mandelscheck. Dieser Kontrast der Materialien verleiht dem Denkmal zusätzliche visuelle Tiefe und Ausdruckskraft.¹⁰⁰

Zur Frage, warum gerade so intensiv gemusterte und unruhige Steine für die Fertigung von Tumbadeckeln verwendet wurden, bietet Thomas Raff in seinem Buch über die Sprache der Materialien eine aufschlussreiche Antwort:

Alois Kieslinger war der Überzeugung, hinter der Vorliebe für diese sonderbar gemusterten Marmorsorten müsse mehr stecken „als eine gelegentliche skurrile Laune, die man mit dem Schlagwort eines spätgotischen Manierismus abtun könnte.“ Vielmehr glaubt er, dieses Material sei gerade wegen seines sogenannten „Nachteils“ ausgewählt worden, wegen seiner Fähigkeit, die Reliefformen der Grabdenkmäler ins Unklare, Irrationale und Transzendente aufzulösen. Der Widerspruch zwischen dem Realismus des Reliefs und der Irrationalität seiner optischen Erscheinung sei „Ausdruck einer ganz bestimmten seelischen Haltung mit mittelalterlichen Prägung, [...]“.¹⁰¹

Eine ähnliche, leicht abgewandelte Ansicht vertritt auch Günter Bandmann in einer Aussage zur natürlichen Materialeigenschaft. Er schreibt wie folgt:

Jedem einzelnen Material haftet von Natur aus eine bestimmte Qualität an, die einen zwar unscharfen, aber doch begrenzten Spielraum von Assoziationen eröffnet, [...]“.¹⁰²

Diese Überlegung regt zum Nachdenken an, da bestimmte Objekte oder Kunstwerke durch die Wahl eines anderen, insbesondere andersfarbigen Materials eine vollständig veränderte Aussage hervorrufen könnten. Man stelle sich beispielsweise eine Venusstatue vor, die nicht aus weißem Marmor, sondern aus schwarzem, blauem, rotbraunem oder onyxfarbenem Stein gefertigt wäre. Die Göttin der Liebe, der Begierde und der Schönheit würde in einer solchen Ausführung nicht denselben Eindruck von Feinheit und Eleganz vermitteln. Dies bedeutet

⁹⁹ Uhlir 2011, S. 39.

¹⁰⁰ Kieslinger 1964, S. 157 – 177.

¹⁰¹ Raff 2008, S. 65.

¹⁰² Ebenda 2008, S. 49.

keineswegs, dass eine Venusstatue aus schwarzem Marmor nicht ebenfalls schön oder elegant sein könnte. Jedoch ginge die einzigartige Eigenschaft des weißen Marmors - seine durchscheinende Sinnlichkeit und die subtile, fast ätherische Schönheit - verloren. Der beabsichtigte Charakterzug, den der Künstler vermutlich zum Ausdruck bringen wollte, würde dadurch erheblich verändert. Diese Überlegungen finden eine Bestätigung in den Ausführungen des italienischen Malers und Bildhauers Umberto Boccioni, einer zentralen Figur des Futurismus. In seinem „Technischen Manifest der futuristischen Plastik“ von 1912 formuliert er einen Gedanken, der diese Gedankengänge auf treffende Weise unterstützt. Er schreibt:

*„[...] So kann eine neue intuitive Farbgebung von Weiß, Grau und Schwarz die emotive Kraft der Ebenen verstärken, [...]“*¹⁰³

Ein weiterer Aspekt des Materials Stein verdient besondere Erwähnung. Aufgrund seiner Festigkeit und Dauerhaftigkeit wird Marmor als Inbegriff des unvergänglichen Materials angesehen. Diese Eigenschaften verleihen ihm, insbesondere in der Memorialkunst, eine herausragende Bedeutung. Der Marmor dient in diesem Fall dazu, den Betrachter dauerhaft an eine bestimmte Person, ihre Taten, ihr Wirken sowie an eine spezifische Zeit und einen bestimmten Ort zu erinnern. Durch das Medium des Marmorreliefs wird das irdische Dasein der dargestellten Person zumindest im Gedächtnis der Nachwelt bewahrt und gesichert. Die Beständigkeit des Materials trägt somit wesentlich zur Überlieferung und Verewigung von Erinnerung und Bedeutung bei.

Die Grabplatte Johann Geumanns besteht aus weißem Marmor mit einer dezenten grauen Melierung. In den Salzburger Marmorbrüchen kommt sowohl Rotmarmor als auch weißer Marmor (Untersberg)¹⁰⁴ vor. Es wäre denkbar, dass der Marmor der Reliefplatte aus dem Untersberg gebrochen und anschließend nach Millstatt transportiert wurde. Allerdings stellt sich die Frage, warum das Material nicht aus den umliegenden Steinbrüchen bezogen wurde. In der Region der Millstätter Alpen wird der sogenannte Gummerner Marmor gewonnen, während im nahegelegenen Krastal bei Villach der Krastaler Marmor abgebaut wird. Angesichts der begrenzten finanziellen Mittel des St.-Georgs-Ritterordens, die vor allem in die Um- und Anbauten des Stifts sowie den Ausbau der Kirche investiert wurden, wäre es naheliegend, dass Geumann auf eine kostengünstigere, aber qualitativ vergleichbare Alternative zurückgriff. Es könnte daher in Betracht gezogen werden, dass die Tumba und der Tumbadeckel aus einem dieser regionalen Kärntner Marmore gefertigt wurden. Sowohl Gummerner als auch Krastaler Marmor zeichnen sich durch ihre weiße Grundfarbe mit grauen

¹⁰³ Rübel, Wagner, Wolff 2005, S. 274.

¹⁰⁴ Hagn 2019, S. 21.

Einschlüssen aus. Insbesondere der Krastaler Marmor zeigt durch seine schimmernden Marmorkristalle, die in Kombination mit dem grauen Schleier der Einschlüsse einen besonderen Glanz erzeugen, eine einzigartige Ästhetik. Der wesentliche Unterschied zwischen den beiden Marmorsorten liegt jedoch in ihrer Struktur, was möglicherweise Einfluss auf die Entscheidung für das verwendete Material hatte.

Der Gummerner Marmor¹⁰⁵ weist eine mittel- bis grobkörnige Struktur auf, während der Krastaler Marmor¹⁰⁶ durch sanft abgestufte Grautöne und feine kristalline Glanzpunkte charakterisiert ist. Angesichts der Beschaffenheit des Steins, der bei der Grabplatte Johann Geumanns verwendet wurde, erscheint das Material aus dem Krastal als wahrscheinlicher. Es ist plausibel, dass dieser Marmor für die Grabmalplastik des Hochmeisters gewählt wurde, insbesondere da das Krastal nur wenige Kilometer von Millstatt entfernt liegt. Die Nähe der Materialquelle hätte eine logistische und wirtschaftliche Entscheidung begünstigt, zumal die Anlieferung von Untersberger Marmor aus Salzburg mit erheblich höheren Kosten verbunden gewesen wäre. Das Krastaler Gestein bot dem Hochmeister die Möglichkeit, eine kosteneffiziente Lösung zu wählen, ohne dabei auf die repräsentative Qualität des Materials zu verzichten. Mit seiner schimmernden, fein gemaserten Oberfläche konnte der Marmor die hohe gesellschaftliche Stellung des Auftraggebers wirkungsvoll unterstreichen. Die faszinierenden ästhetischen Eigenschaften des Krastaler Gesteins machen es zudem nachvollziehbar, dass es als bevorzugtes Material in Betracht gezogen wurde.¹⁰⁷ (Abb. 45) Da die Steinplastik Johann Geumanns eine Polychromierung aufweist, die zudem stark verwittert ist, lässt sich die Naturschönheit des Marmors in seiner Klarheit und Reinheit nicht mehr in ihrer ursprünglichen Intensität wahrnehmen. Lediglich an wenigen Stellen des Reliefs, insbesondere im Bereich des Gesichts, tritt das Glanzlicht des weißen Steins hervor. Hier offenbart sich das kristalline Gestein in seiner ursprünglichen Form und vermittelt einen Eindruck von Transparenz und Eleganz. Der weiße Marmor wird nicht ohne Grund im Volksmund als „weißes Gold“¹⁰⁸ bezeichnet. Seine begrenzte Verfügbarkeit, die außergewöhnliche Härte, seine elegante Erscheinung und feine Struktur haben bereits zahlreiche Künstler inspiriert, herausragende Architekturobjekte oder bedeutende Kunstwerke zu schaffen - und das nicht nur in Griechenland oder Rom. Beispielhaft seien die Akropolis, die Venus von Milo und die

¹⁰⁵ Kieslinger 1956, S. 214 – 232.

¹⁰⁶ Ebenda, S. 237 -241.

¹⁰⁷ Heutzutage wird der Krastaler Steinbruch nicht nur für die Vermarktung des Steins betrieben, sondern auch für Bildhauersymposien, die jedes Jahr von Professoren der Universität für angewandte Kunst in Wien geleitet und abgehalten werden. Kunst und Kultur, wie Theateraufführungen, Konzerte und Ausstellungen bieten an diesem Ort nicht nur ein visuelles Erlebnis, sondern vermitteln auch die natürliche Schönheit des Steines und seine Wirkung auf die Besucher.

¹⁰⁸ https://de.wikipedia.org/wiki/Wei%C3%9Fes_Gold#K%C3%BCnstlerische_Reflexion

Laokoon-Gruppe genannt, deren ästhetische Strahlkraft durch die Verwendung von Marmor maßgeblich geprägt wurde. Auch in Salzburg fand der weiße Marmor Verwendung, wie etwa bei der Schaufassade des Salzburger Doms, die aus poliertem Untersberger Marmor gefertigt wurde.¹⁰⁹ Sowohl Porphyry als auch Marmor gelten in der Materialsemantik als vornehm und von besonderer Symbolkraft. Porphyry, als edelster und emblematischer Stein, nahm eine zentrale Rolle in der abendländischen Materialkultur ein und wurde als Prunkstein von herausragender Bedeutung geschätzt. In den süddeutsch-österreichischen Regionen griff man die symbolische Bedeutung des Porphyrys insbesondere in der Grabmalkunst auf, wobei der rote Adneter Marmor als vorrangiges Werkmaterial eine herausragende Stellung einnahm. Dieses Material wurde in hohem Maße bevorzugt und verband symbolische Wertigkeit mit ästhetischer Exzellenz.

6.2.2. Sandstein - Eigenschaften und Bedeutung

Bezüglich der Eigenschaften und der Bedeutung des Sandsteins ist hervorzuheben, dass dieser häufig für die Herstellung von Wappensteinen, Säulen, Kapitellen, Weihwasserbecken und verschiedenen anderen kunsthandwerklichen Werkstücken Verwendung fand. Sandstein, ein Sedimentgestein, besteht vorwiegend aus Sandkörnern und setzt sich als Konglomerat aus Quarz, Feldspat und verschiedenen Mineralien zusammen. Diese charakteristische Zusammensetzung verleiht dem Material sowohl ästhetische als auch praktische Qualitäten, die es zu einem geschätzten Werkstoff für architektonische und dekorative Anwendungen machten.¹¹⁰

Im Vergleich zum Marmor wird Sandstein als ein schlichteres und weniger auffälliges Material betrachtet. Im 19. Jahrhundert herrschte die Ansicht vor, dass Marmor die überlegenere Wahl für Skulpturen sei, wodurch die Wertschätzung für Sandstein deutlich herabgesetzt wurde. Unbestreitbar ist, dass die Wahl eines teuren Werkstoffs wie Marmor häufig von den finanziellen Möglichkeiten des Auftraggebers abhängig war. Die künstlerische Fertigkeit eines Meisters bleibt jedoch unabhängig vom verwendeten Material unberührt. In diesem Zusammenhang schreibt Ludwig Puttrich über die Naumburger Stifterfiguren wie folgt:

*Ihr Material, Sandstein, bedingt eine Behandlung, welche den Leistungen in Marmor nicht gleichkommen konnte, aber dennoch [...] durchgängig die Hand eines talentvollen Meisters verrät.*¹¹¹

¹⁰⁹ Kohlert 2007, S. 15.

¹¹⁰ Kieslinger 1956, S. 95.

¹¹¹ Raff 2008, S. 82.

Übertragen auf die Domitian-Tumba bedeutet dies, dass das aus Sandstein gefertigte Herzogdenkmal in der Lage ist, Originalität, Historizität und künstlerischen Charakter in sich zu vereinen. Das Kunstwerk beeindruckt durch seine lebendige Farbigkeit, die sagemumwobene Geschichte, seine Nähe zu einer historischen Begebenheit sowie die Bestätigung durch den Fund einer früheren Grabplatte Domitians aus dem späten 8. beziehungsweise frühen 9. Jahrhundert. Daraus folgt, dass der Wert eines Kunstobjekts nicht ausschließlich durch das verwendete Material bestimmt wird. Entscheidend sind vielmehr wesentliche Parameter, wie die künstlerische Fertigkeit des Schöpfers, die Intention des Meisters und die Aussagekraft, die der Auftraggeber durch dieses Denkmal vermitteln möchte. Das erzielte Ergebnis ist von zentraler Bedeutung, da es das vermeintlich weniger wertvolle Material aufwertet und ihm eine höhere künstlerische und symbolische Position verleiht.

Leon Battista Alberti liefert hierzu einen äußerst treffenden Vergleich, den er in seinem Architekturtraktat anhand des folgenden Beispiels formuliert:

Die Stadtmauer von Athen wurde, wie Thukydides schreibt, in größter Eile ausgeführt und dazu sogar Grabstatuen verwendet; wer wollte sie deshalb schön nennen, weil sie voll von verstümmelten Statuen steckt? Dagegen muss man die Landhäuser unserer Vorfahren betrachten, die aus ungleichen, kleinen Steinen und allem möglichen zusammengetragenen Material aufgeführt sind, die, sobald sie ordentlich ausgeführt sind, mit ihren abwechselnden weißen und schwarzen Streifen so geschmackvoll aussehen, dass man sich Besseres kaum wünschen möchte.¹¹²

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Stein von Natur aus ein stabiles, formbeständiges und schweres Material ist. Abhängig von seiner Zusammensetzung, Härte und Dichte variiert die Bearbeitbarkeit, wodurch es je nach Gesteinsart entweder einfacher oder anspruchsvoller zu verarbeiten ist. Die herausragende Eigenschaft des Steins besteht darin, ein natürlich entstandener Werkstoff zu sein. Als Element, das seit jeher existiert, wird Stein als „ewiges“ Material wahrgenommen, das Dauer und Beständigkeit, ewiges Leben und Erinnerung symbolisiert. Diese Eigenschaften machen ihn zu einem idealen Werkstoff, der sich hervorragend für die Grabmalkunst und Monumentalkunst eignet.¹¹³

7. Die Siebenhirterkapelle

Im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts wurde diese Kapelle (Abb. 46) als spätgotischer Bau an das Nordschiff der Kirche angebaut. Der querrechteckige Raum (ca. 3 x 5 Meter) ist mit einem Kreuzrippengewölbe versehen, das zwei Schlusssteine aufweist, die

¹¹² Raff 2008, S. 76, (zit. nach: L. B. Alberti: De re aedificatoria lib. VI, cap. 5 (ed. Max Theurer, Wien, Leipzig 1912, S. 307)).

¹¹³ Wagner 2001, S. 170, 171.

ursprünglich mit den Wappen des ersten Hochmeisters verziert waren. Heute ist lediglich der Mönch mit der Gugelhaube erkennbar, während vom zweiten Wappen nur der vergoldete Rahmen erhalten geblieben ist. Das Gewölbe wurde als Himmelszelt gestaltet, auf dessen royalblauem Untergrund kleine goldene Sterne funkeln. An der Westwand der Kapelle befindet sich ein Rundfenster, das unmittelbar unter dem Rippenbogen positioniert ist. Darüber ist die Jahreszahl der Errichtung angebracht. Unterhalb des Okulus ist eine flache, abgemauerte Wandnische mit Rippenbogenrahmen eingelassen, deren ursprüngliche Funktion unklar bleibt. Direkt vor dem Rippenbogen steht ein kleiner Taufbrunnen, der einst von Johann Geumann gestiftet wurde. Dieser runde Taufstein aus weißem Marmor wurde in der Jesuitenzeit um 1669 mit einem achteckigen Rokoko-Holzaufsatz versehen, der mit Vergänglichkeitsymbolen verziert ist (Abb. 47). An der Ostwand der Kapelle erhebt sich ein hoher Barockaltar, dessen Bekrönung bis an den Rippenbogen des Gewölbes reicht. Das Altarbild zeigt Maria mit dem Jesuskind, die dem heiligen Dominikus den Rosenkranz überreicht. Zu Siebenhirters Zeiten stand anstelle des heutigen Altars ein kunstvolles spitzbogiges Tafelbild, das heute im Landesmuseum Kärnten ausgestellt ist. Während der Herrschaft der Jesuiten wurden sowohl dieses Altargemälde als auch die ähnliche Altartafel Johann Geumanns durch die beiden Barockaltäre ersetzt. Der Boden der Siebenhirterkapelle ist mit schlichten Steinplatten belegt. In diesen ist die Grabplatte der Gräfin Kunigunde von Andechs-Giech eingelassen, bei der es sich vermutlich um die Mutter des Abtes Heinrich II. handelt.¹¹⁴

Die Grabmalplastik Johann Siebenhirters zählt zu den beeindruckendsten Kunstwerken, die in Millstatt erhalten sind, und wird Hans Peurlin dem Mittleren zugeschrieben. Da sowohl die Grabplatte als auch das ursprüngliche Altargemälde in späteren Abschnitten detaillierter behandelt werden, seien sie an dieser Stelle nur erwähnt. Johann Siebenhirter zählt zu den herausragendsten Persönlichkeiten in der Geschichte Millstatts. Besonders im Hinblick auf die Erneuerung und Umgestaltung der Klosteranlage hat er Bedeutendes geleistet. Mit großer Tatkraft und erheblichem finanziellen Einsatz gelang es ihm, die verfallene Klosteranlage in eine wehrhafte Burg umzuwandeln, die den einfallenden Türken Widerstand bieten konnte. Doch nicht nur seine baulichen Aktivitäten prägten seine Amtszeit. Siebenhirters ausgeprägter Kunstsinn hatte weitreichende Bedeutung für Millstatt und die umliegenden Regionen, einschließlich Wiener Neustadt und Eisenstadt. Während seiner Zeit entstanden zahlreiche bemerkenswerte Kunstwerke, die auf seine Initiative zurückgehen. Zu den bedeutendsten

¹¹⁴ Nikolasch 2010, S. 13.

Dieser Meinung schließt sich auch Karl Ginhart in seiner Ausführung aus 1954 über das Stift Millstatt an. Er schreibt, dass es sich um den Grabstein der Gräfin Kunigunde von Andechs-Giech (gest. 1148), der Mutter des Abtes Heinrich^oII.^o handle.

zählen allen voran das Grabmal, das beeindruckende spitzbogige Altarbild, das die Inauguration durch Papst Paul II. und Kaiser Friedrich III. darstellt, verschiedene Fresken im Kreuzgang, die Fresken am Friedhofstor, sowie ein Antiphonar, das vermutlich um 1480 entstanden ist und sich heute in der Universitätsbibliothek in Graz befindet.¹¹⁵ Einen besonderen Platz unter diesen Kunstschatzen nehmen das Stundenbuch Johann Siebenhirters und sein Gebetsbuch ein. Das Stundenbuch, das um das Jahr 1500 datiert wird, zeichnet sich durch Zierbuchstaben und reich verzierte Randleisten aus. Das Gebetsbuch, das bereits um 1465 entstand, übertrifft sogar das Gebetsbuch Kaiser Friedrichs III. in Pracht und Umfang. Es wurde von dem sogenannten „Lehrbüchermeister“ gestaltet und stellt ein eindrucksvolles Zeugnis spätmittelalterlicher Buchkunst dar. Die Handschrift, verfasst in lateinischer Sprache, umfasst 202 Pergamentblätter (Abb. 48, 49), die mit 35 meist ganzseitigen Miniaturen kunstvoll illustriert sind.¹¹⁶

7.1. Die Grabmalplastik des ersten Hochmeisters Johann Siebenhirter

In der Siebenhirterkapelle, die sich im nördlichen Seitenschiff der Stiftskirche befindet, lehnt die Grabplatte des ersten Hochmeisters des St.-Georgs-Ritterordens, Johann Siebenhirter, würdevoll an der Nordwand. Stolz und erhaben wird der Ordensmann auf einer glänzend polierten Reliefplatte dargestellt, die eine beeindruckende Synthese zwischen einem geistlichen und einem ritterlichen Grabdenkmal darstellt. (Abb. 50) Richard Milesi führt in seiner Beschreibung aus, dass die Fertigstellung des Werkes vermutlich vor dem Todesjahr Johann Siebenhirters im Jahr 1508 liegt. Angesichts der Tatsache, dass die Kapelle bereits 1490 vollendet wurde, liegt die Vermutung nahe, dass das Grabmal zu diesem Zeitpunkt entweder schon beauftragt oder möglicherweise fertiggestellt war. Laut Franz Stubenvoll wurde das Grabmal des ersten Hochmeisters ursprünglich vor dem Altar des legendären Herzog Domitian - dem damaligen Hochaltar - im Boden eingelassen.¹¹⁷ Seine Tumbaplatte wurde im Jahr 1633 durch die Jesuiten entfernt und an ihren heutigen Standort in der Siebenhirterkapelle verbracht. Durch wiederholte Umbauten und Umgestaltungen der Stiftskirche ging jedoch die ursprüngliche Grabstätte mitsamt den Gebeinen des Ordensmeisters verloren. Die Grabplatte, gefertigt aus Mandelscheck, misst 235 cm in der Höhe und 110 cm in der Breite. Sie ist von einem umlaufenden Inschriftenband mit einer Breite von 8 cm eingerahmt, das den kunstvollen

¹¹⁵ Im Stiftsmuseum in Millstatt werden Kopien des wertvollen Buchs gezeigt, es wird auch die Vermutung angestellt, dass es ein Geschenk Friedrich III. gewesen sein könnte.

¹¹⁶ Diese Informationen habe ich ebenfalls aus den Beschriftungen von Kopien im Museum Millstatt entnommen.

¹¹⁷ Stubenvoll 1985/1997, S 13,14.

Charakter dieses Denkmals zusätzlich unterstreicht.¹¹⁸ Als Hochmeister des von Kaiser Friedrich III. gegründeten St.-Georgs-Ritterordens scheint Johann Siebenhirter bewusst die symbolische Bedeutung des Materials „Rotmarmor“ eingesetzt zu haben, das semantisch auf Macht, Würde und Beständigkeit verweist. Insbesondere der sogenannte Mandelscheck, mit seinen vielfarbigen Einschlüssen, ähnelt optisch dem Porphyrgestein und verleiht dem Material eine besondere visuelle Anziehungskraft. Die feine Maserung, die durch Korallen- und Muscheleinschlüsse entsteht, verleiht dem polierten Stein eine edle und interessante Ausstrahlung. Bei der Bearbeitung des Mandelschecks oder Rotschecks bzw. Rottropf muss jedoch berücksichtigt werden, dass die stark strukturierten Kalkeinschlüsse die Oberflächenwirkung unruhig erscheinen lassen können. Bedeutende Beispiele dafür sind das Grabdenkmal Kasimir IV. von Polen (Abb. 51) sowie die Tumbaplatte Kaiser Friedrich III. (Abb. 52).¹¹⁹ Beim Grabmal Friedrichs III. wurde für die Basis des Denkmals Rottropf verwendet, während die Balustrade mit ihren zahlreichen Figuren und Zierelementen aus Rotscheck-Marmor gefertigt wurde.¹²⁰ Der stark geaderte, fleckige Marmor führt insbesondere in den Reliefdarstellungen der Gesichter zu visuellen Unregelmäßigkeiten, welche meines Erachtens die ästhetische Wirkung der kunstvollen Arbeiten von Veit Stoß und Niclas van der Leyden beeinträchtigen.

Ganz anders präsentiert sich die Grabplatte von Johann Siebenhirter. Die dezente Musterung des Steins rückt in den Hintergrund, während die feine Maserung Eleganz verleiht. Besonders beeindruckend sind die detailreichen Darstellungen, das Gesicht und die Hände, die präzise Formgebung des Gewandes mit seinen kunstvoll gearbeiteten Falten, sowie das Fell des Hundes, dessen Ohren und Augen lebendig wirken. Selbst das kleine Gesicht des Mönchs mit Gugelhaube im Familienwappen Siebenhirters ist klar und deutlich erkennbar - ein Beweis für die meisterhafte Handwerkskunst. (Abb. 53, 54) Die Grabplatte wird, wie bereits erwähnt, Hanns Peurlin zugeschrieben. Obwohl ein gesicherter Nachweis für die Fertigung des Kunstwerks durch den Augsburger Meister fehlt, lässt die präzise und fachkundige Ausführung zumindest auf einen Künstler aus seiner Werkstatt oder aus seinem unmittelbaren Umfeld schließen. Da sowohl Siebenhirter als auch Peurlin im Jahr 1508 verstarben, erscheint es legitim, die Frage nach der Autorenschaft zu stellen. Dies gilt sowohl im Hinblick auf das vermutete Entstehungsdatum als auch auf die handwerkliche Ausführung. Sollte Peurlin

¹¹⁸ Der Text am Inschriftenband ist in erhabenen gotischen Minuskeln ausgeführt.

¹¹⁹ Alois Kieslinger stellt in seinem Werk *Geist im Stein – Zur Geschichte einer spätgotischen Gesteinsmode* fest, dass der einheitlich braunrote Marmor eine besonders präzise und naturalistische Herausarbeitung feinsten Details erfordert. Im Gegensatz dazu führt der grob gemusterte Marmor dazu, dass die Reliefs optisch aufgelöst werden und ihre Lesbarkeit erheblich eingeschränkt wird.

¹²⁰ Kretschmer 2008, S. 63.

tatsächlich der Schöpfer der Grabplatte sein, müsste das Werk vor 1508 entstanden sein, vermutlich sogar während der Fertigstellung der Kapelle um 1490. Da jedoch weder ein Monogramm noch ein Steinmetzzeichen oder ein Namensband - wie sie bei den meisten seiner bekannten Arbeiten zu finden sind - auf der Reliefplatte zu entdecken sind, kann eine zweifelsfreie Zuschreibung nicht erfolgen. Zudem fehlen im Vergleich mit anderen Grabplatten, die Peurlin zugeschrieben werden, wichtige charakteristische Merkmale, die seine Handschrift eindeutig belegen würden. Bevor ich jedoch einen Vergleich mit anderen Grabdenkmälern oder Epitaphien Peurlins anstelle, soll zunächst eine ausführliche Beschreibung der Grabplatte erfolgen. An dieser Stelle sei noch ein bedeutendes Kunstwerk hingewiesen, das auf eine Stiftung des ersten Hochmeisters zurückgeht: der Siebenhirteraltar in der Lieseregger Pfarrkirche, der innerhalb der Siebenhirter-Forschung eine besondere Stellung einnimmt. Dieser spätgotische Flügelaltar (Abb. 55 a + b + c) zeigt im Zentrum die Herabkunft des Heiligen Geistes, umgeben von kunstvoll gestalteten, polychromen Figuren. Besonders hervorzuheben ist die Szene mit dem ungläubigen Thomas am Altarflügel, in der Johann Siebenhirter als betender Hochmeister dargestellt wird. Sein Bildnis, in roter Robe mit weißem Skapulier und rotem Kreuz, gilt als das einzig erhaltene authentische Porträt Siebenhirters.¹²¹ Johann Siebenhirter ist als Hochmeister des St.-Georgs-Ritterordens auf einer Rotmarmorplatte aus Adneter Mandelscheck dargestellt. In voller Größe und mit würdevoller Anmut hält er das Banner des Georgsordens in seiner erhobenen rechten Hand. Die Fahne windet sich kunstvoll mehrfach um die Stange und fällt in eleganten Falten, deren Ende in einer Gegenkurve auf dem Totenkissen ruht.¹²² Auf dem Tuch des Banners zeichnet sich dezent das Kreuz der Georgsritter ab, während die Stangenspitze, die in Form eines Pfeils gestaltet ist, bis in das mittlere Schriftfeld hineinragt. Dieses Detail könnte symbolisch dafür stehen, dass der Ordensritter stets bereit war, sein Land mit Entschlossenheit zu verteidigen. Neben der Pfeilspitze ist ein Teil der Polsterquaste sichtbar. Das kunstvoll gearbeitete Kissen erweckt mit seinem aufwendig ziselierten Ornament den Eindruck eines kostbaren Brokatstoffes. In dessen Mitte ruht das Haupt des Hochmeisters. Die vier Ecken des Kissens sind durch Quastenringe mit Rautenband und Kordeln geschmückt, die leicht eingedrückte Oberfläche des Polsters weist dynamische Falten auf. Siebenhirter erscheint in einem festlichen Ornat, das durch seine markante Faltenführung beeindruckt. Das faltenreiche, weit geschnittene Gewand, dessen Ärmel in weichen Knitterfalten nach unten fließen, wird durch ein Skapulier mit Georgskreuz geziert. Die Amtstracht endet in tiefen, divergierenden Röhren, deren welliger, aber exakt

¹²¹ Milesi 1970, S. 57.

¹²² Milesi 1963, S. 27.

abschließender Saum lediglich das leicht gebeugte linke Knie und die Spitzen der Schuhe erahnen lässt, wodurch ein Eindruck von Strenge vermittelt wird. In seiner Analyse zur Ausstattung des ehemaligen Stifts Millstatt äußert sich Karl Ginhart zu Siebenhirters Gewandung wie folgt:

*Der Körper ist, dem Renaissanceempfinden entsprechend, voll und plastisch gebildet, nur in den knitterig gebauschten Ärmeln lebt noch gotischer Geist.*¹²³

In seiner linken Hand hält Johann Siebenhirter das Hochmeisterschwert, dessen Gestaltung exakt dem heute im Landesmuseum Kärnten ausgestellten originalen Siebenhirterschwert entspricht.¹²⁴ (Abb. 56 a + b) Die linke Hand des Hochmeisters ruht dabei auf der Parierstange des Schwertes, während die fein ausgearbeiteten Falten des Untergewandes bis zum Plattenrand herabfallen. Das Schwert symbolisiert die Stärke und Macht, die ihm aufgrund seiner hohen Stellung im Orden zukommt. Leider sind die Finger der linken Hand beschädigt und teilweise sogar abgebrochen. Trotz dieser Schäden zeigt sich an den erhaltenen Partien der Hände die außerordentliche Präzision, mit der dieses Kunstwerk ausgeführt wurde, und verdeutlicht die Meisterschaft des Künstlers. Die rechte Hand umschließt die Fahnenstange mit bemerkenswerter Natürlichkeit. Der kleine Finger ist leicht nach oben gedreht, während der Ringfinger flach an der Stange liegt. Durch eine kaum wahrnehmbare Drehung der Hand sind Mittel- und Zeigefinger nach hinten versetzt. Der abgebrochene Daumen dürfte ursprünglich nach oben gezeigt haben. Jedes Nagelbett ist fein herausgearbeitet, und selbst die Fingernägel sind in ihrer Unteransicht klar erkennbar. Die linke Hand ist ebenfalls mit großer Detailtreue gestaltet, auch wenn ihre Beschädigung die feine Ausarbeitung nur noch schemenhaft erkennen lässt. Bei genauer Betrachtung wird jedoch deutlich, dass auf dem Handrücken Knochen und Sehnen subtil unter der Haut angedeutet sind, was die außergewöhnliche handwerkliche Qualität dieses Reliefs unterstreicht.

Die Standfigur fügt sich harmonisch in die klar geordneten Gewandfalten ein, wodurch eine ausgewogene Komposition entsteht. Der Hund, der zu Füßen der Figur liegt, wirkt entspannt, mit offenen Augen, jedoch zugleich wachsam. Seine dicht am Kopf angelegten Ohren verleihen ihm einen Ausdruck, der auf die Trauer über den Tod seines Herrn hinweist. Vermutlich handelt es sich bei dem Tier um einen weißen ungarischen Hirtenhund - denselben, der auch auf der Siebenhirterplatte spielend mit dem Hofnarren dargestellt ist. Die Gestaltung von Fell und Ohren weist in beiden Darstellungen deutliche Parallelen auf.¹²⁵ Möglicherweise

¹²³ Ginhart 1954, S. 15.

¹²⁴ Mit den Worten „*Maria gratia plena*“ am Schwert, wird auf die Verehrung der Gottesmutter Maria hingewiesen, die sich bei Geumann im spitzbogigen Tafelbild oder in der gestifteten Devotionstafel von St. Pölten widerspiegelt.

¹²⁵ Wlattnig 2022, S. 177.

verweist die Darstellung des Hundes einerseits auf die Loyalität des Tieres gegenüber seinem Herrn und symbolisiert zugleich die unbedingte Treue des Hochmeisters sowohl zum St.-Georgs-Ritterorden als auch zu Kaiser Friedrich III.

In der rechten und linken unteren Ecke der Grabplatte sind die Wappen Siebenhirters dargestellt, denen man bei einem Rundgang durch das ehemalige Stiftsgebäude häufig begegnet. Heraldisch rechts befindet sich das Wappen der Familie Siebenhirter, das einen Mönch mit Gugelhaube zeigt. Auch in diesem Detail zeigt sich die außergewöhnliche Kunstfertigkeit des Steinmetzes. Der Kopf des Mönchs (siehe Abb. 54) ist leicht nach unten geneigt, der Blick dezent zum Rand des Steins oder aber zum Boden gerichtet. Die Gugelhaube ist weit nach hinten gezogen, wobei der umgeschlagene Rand in sanften Wellen die Stirn umrahmt. Ein Teil der Haube verläuft unter dem Kinn und geht nahtlos in die angedeutete Mönchskutte über, die lediglich in Büstenform dargestellt ist. Der spitz nach oben ragende Zipfel der Haube erstreckt sich bis in die Ecke des Wappens und trennt es diagonal durch eine Linie, die über die Schulter verläuft. Die Gesichtszüge des Mönchs sind ebenso fein und präzise ausgearbeitet wie die des Hochmeisters selbst. Die Stirn ist gerunzelt, die Augenbrauen sind markant betont, die Nase ist rundlich geformt. Der Mund erscheint dezent geschwungen, während die stark akzentuierten Mundwinkel einen fragenden Ausdruck unterstreichen. Auf der gegenüberliegenden Seite befindet sich das Wappen der mütterlichen Familie Kerschbaumer, dessen Farbkontrast - ein weißes Freifeld auf schwarzem Grund¹²⁶ - auf dem roten Marmor durch eine Vertiefung angedeutet ist.

Das auffälligste und aussagekräftigste Detail dieses Marmorreliefs ist zweifellos der Kopf des Ordensmeisters. Sein Antlitz wird von der hohen Stirn und der markanten Nase dominiert. Eine tiefe horizontale Stirnfalte teilt die Stirn in zwei Abschnitte und setzt sich in den stark ausgeprägten Augenbrauen fort, die die tieferliegenden Augen in einem leichten Abwärtsschwung umrahmen. Sowohl Ober- als auch Unterlid sind präzise herausgearbeitet, die dezent modellierten Pupillen verleihen dem Blick eine ernste, unerschrockene und würdevolle Ausstrahlung. Die Wangenknochen sind nur leicht angedeutet, während tiefe Falten von den Nasenflügeln bis weit über die Mundwinkel verlaufen und die nach unten fallende Haut der Wangenpartie scharf begrenzen. Das energische Kinn ist knöchern hervorgehoben, während die Lippen dazu in einem markanten Kontrast stehen. Die Oberlippe ist schmal und straff, während die Unterlippe voller und leicht nach unten gewölbt ist, was den Eindruck erweckt, als wolle der Hochmeister gleich zu sprechen beginnen. Sein wallendes, nach hinten wehendes Haar

¹²⁶ Milesi 1963, S. 27.

umrahmt das Gesicht und erinnert an einen Strahlenkranz, der die Leuchtkraft seiner Erscheinung unterstreicht. Diese Ausstrahlung wird durch die hohe Kappe, eine typische Kopfbedeckung der Ordensmänner, zusätzlich hervorgehoben, wodurch die Darstellung dem Rang eines Leiters des St.-Georgs-Ritterordens gerecht wird. Das 235 cm x 110 cm große Grabrelief ist von einem umlaufenden Inschriftenband in gotischen Minuskeln eingefasst, das die geradlinig abgeschnittenen Ränder des Marmorwerks akzentuiert. Die Inschrift besagt: „Hie ·leit ·der hochwirdig ·first ·und her her johans sjbenh(i)rter von ·gottes genaden / ·der erst ·hochmaister sand / jörgen ·orden ·gestorbe(n) ·nach crist ·geburt m·cccc viii jar.x ·tag ·herst ·mon(d)“¹²⁷

Friedrich Wilhelm Leitner vertritt in seinem Werk über die Inschriften des Bundeslandes Kärnten die Auffassung, dass die Tumbaplatte noch zu Lebzeiten des Hochmeisters gefertigt wurde. Er führt hierzu aus:

Der Grabstein Siebenhirters, eine Mittelstellung zwischen geistlichem Stein und Ritterstein, aus Salzburger (Adneter) Marmor gefertigt, wird Hans Peuerlin (Beuerlein) zugeschrieben, der ebenfalls 1508 gestorben ist. Die von Milesi geäußerte Annahme, dass Auftrag und Ausführung schon viel früher, etwa nach der Vollendung der Siebenhirter-Kapelle, anzusetzen sein wird, scheint berechtigt.¹²⁸ Da beim Schriftbild das Todesdatum keine Auslassung bzw. Veränderung des Schriftbildes festzustellen ist, scheint es wahrscheinlich, dass die gesamte umlaufende Is. in einem Guß gemeißelt wurde, und das etwa sogar nach dem Tode Siebenhirters und Peurlins. J. Siebenhirter fand in der von ihm selbst um 1500 in Auftrag gegebenen Kapelle seine letzte Ruhestätt.^{129 130}

Um eine mögliche Zuschreibung der Millstätter Grabplatte an Hanns Peurlin oder seine Werkstatt zu bestätigen oder auszuschließen, werden anschließend einige repräsentative Vergleichsplatten aus Peurlins Œuvre herangezogen. Im Rahmen dieser Untersuchung soll aufgezeigt werden, dass insbesondere die kunsthandwerkliche Präzision in der Darstellung des Kopfes mit seinen Sinnesorganen sowie der Hände eine zentrale Rolle für eine fundierte vergleichende Analyse einnimmt. Ausdrucksstarke Mimik ist ein wesentliches Merkmal, das Rückschlüsse auf die künstlerische Handschrift zulässt, da diese oft einem charakteristischen Schema folgt. Augenformen, beispielsweise schmale oder zu Schlitzeln gezogene, tief liegende oder schräg geschnittene Augen, sind häufig wiederkehrende Stilmittel eines Künstlers und können als unverkennbare Erkennungsmerkmale dienen. Ebenso lässt sich an der plastischen Ausarbeitung von Augen, Nase und Kinn erkennen, ob ein Künstler in der Lage war, diesen Merkmalen Lebendigkeit, Strenge oder Güte zu verleihen. Besonders beachtenswert sind

¹²⁷ Leitner 1982, S. 70.

¹²⁸ Milesi 1963, S. 26.

¹²⁹ Milesi 1963, S. 26; Halm 1911, S 27.

¹³⁰ Es ist anzumerken, dass Siebenhirter tatsächlich nicht in seiner Kapelle bestattet wurde. Wie bereits dargelegt, gingen seine Gebeine im Zuge mehrfacher Umgestaltungen der Kirche verloren. An diesem Ort befindet sich lediglich seine Tumbaplatte.

darüber hinaus die Darstellungen von Händen, sei es in Form behandschuhter Hände oder knöchriger, von Adern durchzogener Handrücken und Finger (Abb. 56 c). Solche Details offenbaren die technische Virtuosität und die stilistischen Feinheiten eines Meisters. Darüber hinaus sollten auch Schriftbänder, die Gestaltung der Schrift selbst, die Rahmung des Reliefs sowie mögliche Initialen eines Künstlers in die Untersuchung einbezogen werden. Auf Basis dieser Stilmerkmale werde ich nun vergleichende Analysen zu ausgewählten Grabplatten Peurlins durchführen. Ziel ist es, die Gesamtwirkung dieser Reliefs mit der Siebenhirterplatte in Beziehung zu setzen und darauf basierend meine Einschätzung zur Urheberschaft des Millstätter Kunstwerks zu formulieren.

7.2. Vergleichsplatten zur Tumbaplatte Siebenhirters

Auf Grundlage einer eingehenden Analyse der Arbeiten zweier renommierter Kunsthistoriker, Volker Liedke¹³¹ und Philipp Maria Halm¹³², habe ich mich entschieden, für die vorliegende Untersuchung einige sicher zugeschriebene Werke als Vergleichsmodelle heranzuziehen. Diese Werke werden im Folgenden vorgestellt und in einer kurzen Gegenüberstellung mit der Siebenhirterplatte (siehe Abb. 50) analysiert. Als Vergleich werden das Grabdenkmal für Sixtus von Tannberg, das interessante Parallelen zum Siebenhirterrelief aufweist, sowie das Rotmarmorepitaph des Fürstbischofs Wilhelm von Reichenau und das stilistisch verwandte Epitaph des Grafen Friedrich von Zollern († 1505) herangezogen. Ergänzend werden das Epitaph des Suffraganbischofs von Chiemsee, Georg II. Altdorfer, sowie die um 1486 entstandene Deckplatte des Kenotaphs für Bischof Johann von Werdenberg, die Liedke und Halm Hanns Peurlin d. Mittleren zuschreiben, betrachtet. Diese vergleichenden Analysen dienen dazu, stilistische und konzeptionelle Gemeinsamkeiten oder Unterschiede zur Siebenhirterplatte herauszuarbeiten.¹³³

Die Betrachtung beginnt mit der Grabplatte für Sixtus von Tannberg († 1495) (Abb. 57), die ursprünglich als Bodenplatte für sein Grab im Freisinger Dom vorgesehen war. Trotz des stark abgetretenen und schwer lesbaren Steinreliefs kommt diesem Vergleichsobjekt aufgrund seiner stilistischen Gestaltung und der Detailaufteilung eine besondere Bedeutung zu. Diese weist bemerkenswerte Parallelen zur Siebenhirterplatte auf. Auch wenn das Gesicht Tannbergs durch die Platzierung am Boden stark beschädigt ist, lassen sich bei genauer Betrachtung ähnliche Merkmale wie der geschwungene Verlauf der Lippen, das markante Grübchen an der

¹³¹ Liedke 1987, S. 14, 27 – 34.

¹³² Halm 1926, S. 121, 122.

¹³³ Liedke 1987, S. 27 – 29.

Oberlippe und die leicht nach unten gezogenen Mundwinkel erkennen. Weitere stilistische Übereinstimmungen zeigen sich in der Schlichtheit des Steins, dem im Astwerk eingebetteten Kissen mit Quasten sowie dem von der rechten Hand gehaltenen Bischofsstab - ein Pendant zur Fahnenstange, die Siebenhirter hält. Die beiden geschwungenen Wappen in den unteren Ecken der Tannbergplatte weisen ein ähnliches Format auf wie jene der Hochmeisterplatte und harmonisieren mit der umlaufenden Schrift sowie dem schmalen Rahmen, wodurch sich eine fast spiegelbildliche Wirkung ergibt. Ein auffälliger Unterschied liegt in der Darstellung des Wappentiers. Während es bei der Tannbergplatte fehlt, wird dieser Bereich durch die Falten des Unterkleides ausgeglichen, aus denen die Schuhspitze hervorragt. Die Unterschiede zwischen den beiden Platten lassen sich vor allem in der repräsentativen Darstellung der Figuren erkennen. Tannberg wird als einflussreicher Bischof mit Mitra und Astwerk in vollem Prunk gezeigt, während Siebenhirter als Hochmeister eines Ordens in dezenter und eleganter Weise mit Herzogkappe und Ordensbanner dargestellt ist. Dass die Tannbergplatte von Peurlin gefertigt wurde, wird durch einen Vermerk in einer Domkustereirechnung aus dem Jahr 1496 belegt.¹³⁴

Meine Wahl fällt weiters auf die Grabreliefs von Reichenau und Zollern, da beide eindeutig durch die Signatur des Künstlers als Werke Peurlins zu identifizieren sind. Der dritte Grabstein, der von Altdorfer († 1495), weist eine so starke Ähnlichkeit mit den Arbeiten für Reichenau und Zollern auf, was mich überzeugt, dass auch dieses Stück von der Hand des renommierten Augsburger Meisters stammt. Die Grabplatte wirkt wie ein spiegelverkehrter Ausschnitt aus den zuvor genannten Werken. In diesen drei Arbeiten demonstriert Peurlin nicht nur seine außergewöhnlichen künstlerischen Fähigkeiten und die Vollkommenheit seiner Technik, sondern auch seine Hingabe zum feinen, detailgetreuen Schaffen.

Bischof Wilhelm von Reichenau (Abb. 58), verstorben 1496, entstammt der fränkischen Ritterfamilie von Reichenau. Sein Epitaph, das sich an der Südinnenwand des Willibaldschors im Eichstätter Dom befindet, zeigt eine komplexe und symbolträchtige Darstellung. Der gekreuzigte Christus ist leicht schräg unter einem Dreipass positioniert, dessen Bögen sich überschneiden und ein gotisches Kirchenfenster im Hintergrund andeuten. Oberhalb des Dreipasses sind links und rechts heraldische Wappen zu sehen. Unter dem Kreuz stehen Maria und weitere Heilige, während der Bischof selbst, mit einem reich verzierten Mantel mit breiter Borte und einer hohen Mitra bekleidet, kniend unter dem Gekreuzigten dargestellt ist. In seinen gefalteten Händen hält er ein Band, auf dem der Künstler der Platte seine Signatur hinterlassen

¹³⁴ Ebenda S. 60.

hat. Die feine Ausarbeitung und die differenzierte Mimik der dargestellten Figuren, insbesondere der Gesichter, sind hervorzuheben. Da die thematische Ausrichtung dieses Reliefs nicht direkt mit der Siebenhirterplatte vergleichbar ist, konzentriert sich der Vergleich auf die Darstellung der Gesichter der Bischöfe sowie der Hände, insbesondere auf die des neben Altdorfer stehenden Diakons. Die Epitaphe von Wilhelm von Reichenau und Friedrich von Zollern (Abb. 59) zeigen beide die Kreuzigung Christi, flankiert von Maria und Johannes, sowie eine am Boden kauernde Maria Magdalena. Auf dem Reichenau-Epitaph ist hinter dem knienden Bischof Wilhelm der Eremit zu sehen, während das Augsburger Epitaph von Friedrich von Zollern St. Andreas als Erlöserfigur darstellt. Besonders auffällig sind die Schriftbänder, eines auf dem Gewandsaum des Eremiten und ein weiteres auf dem Saum des Heiligen Andreas. Diese Details unterstreichen die kunstvolle und detailreiche Gestaltung der Werke.¹³⁵ Beide Inschriften bezeugen, dass Hans Peurlin der Schöpfer dieser Werke ist. Das Altdorfer-Epitaph (Abb. 60 a + b + c) wirkt wie ein invertierter Ausschnitt der Grabsteine Reichenaus und Zollern. Der Bischof kniet betend vor seinem Gebetsstuhl, dahinter steht ein Diakon mit dessen Bischofsstab. Die Gesichter aller Protagonisten sind von wunderbarer Qualität, Feinheit und Ausdruckskraft und können mit der Fertigkeit des Meisters des Werdenberg Kenotaphs und dem Hochmeister-Relief in Verbindung gebracht werden. Die außergewöhnliche Mimik der Gesichter zeugt von hohem Können, großem Einfühlvermögen und dem künstlerischen Verständnis des ausführenden Künstlers. Sie sind in ihrem Ausdruck mit den aussagekräftigen und edlen Gesichtszügen des Hochmeisters vergleichbar. Der Unterschied zwischen den Arbeiten liegt allein in der Position und Größe der Köpfe. Die drei Bischöfe zeigen sich dem Betrachter im Profil. Der Hochmeister erscheint in Frontalansicht und tritt in direkten Kontakt mit dem Betrachter. Da das Relief jedoch tief aus dem Stein herausgearbeitet ist, besteht für den Beobachtenden die Möglichkeit, bei einem Positionswechsel auch dessen Profil wahrzunehmen. Die Pluviale der drei Geistlichen sind mit einer reich verzierten Borte versehen und der Stoff des Mantels soll einen kostbaren Brokatstoff evozieren. Geschlossen werden die Mäntel durch eine Stoffspange, die mit zwei Agraffen befestigt ist. Die Mitren der Bischöfe sind reich geschmückt und vermitteln den Eindruck eines perlengeschmückten Materials. Zwei Werke - Reichenau und Zollern - sind aus geschecktem Rotmarmor, während das des Suffraganbischofs Altdorfers in gelblich geschecktem Marmor gehalten ist. Alle drei Reliefs sind tief aus dem Stein herausgemeißelt und von hervorragender künstlerischer Qualität.

¹³⁵ Halm 1926, S. 102 – 113.

Peurlin zeigt hier all sein Können und repräsentiert damit wohl den Höhepunkt der süddeutschen Marmorbildnerei.¹³⁶

Im Dom zu Augsburg, in der Augustinuskapelle, befindet sich der Sarkophag des Bischofs Werdenberg (Abb. 61 a + b), der 1486 verstarb. Obwohl auf dem Werk keine Steinmetzsignatur vorhanden ist, wird es von bekannten Kunsthistorikern¹³⁷ Peurlin zugeschrieben. Dieses Werkstück erscheint mir besonders geeignet, mit Siebenhirters Grabmal verglichen zu werden. Dies liegt vor allem in der Form des Totenkissens, den Knitterfalten des Gewandes und im fein gearbeiteten Antlitz der beiden Männer. Bei der Gegenüberstellung der beiden Persönlichkeiten möchte ich auf weitere erwähnenswerte Ähnlichkeiten hinweisen. Die Reliefs der Männer, die Löwen bzw. der Hund und die in den Ecken platzierten Wappen, treten aus dem Hintergrund hervor und sind für den Betrachter als präzise Details wahrnehmbar. Der untere Teil des Grabmals von Werdenberg sowie der seitliche Deckelrand sind mit zahlreichen Wappenreliefs umgeben. Das Relief des Bischofs am Tumbadeckel ist aus der Tiefe der Marmorplatte gehoben und äußerst fein und detailreich gefertigt. Daneben wirkt die Platte Siebenhirters fast puristisch, obwohl die Einfachheit des Kunstwerkes trügt. Bei genauerer Betrachtung und längerem Hinschauen eröffnet sich die Intention des Künstlers. Das Gesamtkonzept der Grabplatte ist schlichter, gut durchdacht und ebenso tief aus dem Rotmarmor herausgemeißelt. Mit dem Ergebnis, dass der ehemalige Tumbadeckel all das ausdrückt, was über einen Hochmeister eines Ritterordens berichtenswert ist. Der Stand des Hochmeisters wird durch die Fahne mit Fahnenstange, das Ordensgewand, die Herzogkappe und das Schwert dokumentiert. Die beiden Wappen bezeichnen seine Herkunft, der Hund den treuen Gefährten, egal von welchem Standpunkt man diesen betrachtet - Siebenhirter als treuer Begleiter des Herrscherhauses oder der Hund als treue Seele seines Herren.

Blickt man vom Kopf- zum Fußteil, ergeben sich viele Parallelen. Wunderbar gemeißelte Falten führen vom Kopf über die Schultern nach außen und unterstreichen den Druck, den der schwere Körper auf das Kissen ausübt. Hier zeigt sich eine starke Verbindung zum Werk des Millstätter Künstlers bzw. zum Grabmal Johann Siebenhirters, dessen Haupt ebenfalls auf ein Kissen gebettet ist. Das Totenkissen mag einer der Hinweise auf Peurlin beziehungsweise auf seine Werkstatt sein. Der feine Faltenwurf, die angefügten Quasten mit langen Kordeln, die ein rautenförmiges Muster aufweisen, sind mit gleicher Akribie und Sorgfalt gefertigt. Die Physiognomie der Köpfe sind nicht vergleichbar, besitzt der Bischof (Abb. 61 c) ein rundes Gesicht und stärkere Backen, so zeigt sich Siebenhirters Antlitz

¹³⁶ Halm 1926, S. 103.

¹³⁷ Liedke 1987 und Halm 1926.

(Abb. 62) hingegen lang und schmal. Trotzdem lassen sich markante Ähnlichkeiten in den beiden Arbeiten entdecken. Tiefe Falten auf der Stirn, offene Augen, die den Betrachter anblicken und tief in den Augenhöhlen liegen, über den Nasen - die Bischof Werdenbergs ist zum Teil abgebrochen - beginnen links und rechts eingeschnittene Falten, die bis zur Mitte der Lippen führen und sich in weiterer Folge in leichte Mundwinkel beim Bischof und langgezogene Sorgenfalten bei Siebenhirter fortsetzen. Das Kinn des Hochmeisters tritt energisch hervor, wogegen das ausgeprägte, feiste Kinn des Bischofs seinem runden, molligeren Gesicht geschuldet scheint. Werdenbergs Kinn hat ein markantes Grübchen, das Siebenhirters ist nur ganz dezent angedeutet. Weitere verbindende Hinweise auf eine gleiche Künstlerhand treten nicht unmittelbar zu Tage. Weder die Umrahmung noch die Kleidung oder Wappen und Löwen können mit dem Grabbild Johann Siebenhirters in Verbindung gebracht werden. Am ehesten noch die beiden hervorlugenden Schuhspitzen der Spiel- und Standbeine der Männer. Natürlich darf man nicht außer Acht lassen, dass das Grabmal Werdenbergs bereits 1486 ausgeführt wurde.¹³⁸ In wenigen Jahren kann sich ein Künstler stilistisch weiterentwickelt oder die künstlerische Strömung der Zeit dazu beigetragen haben, eine andere Gestaltungsform zu entwickeln.

8. Die Geumannkapelle

Die sogenannte Geumannkapelle, 1505 als Pendant zur Siebenhirterkapelle errichtet, geht auf Johann Siebenhirter, den Vorgänger Johann Geumanns, zurück. Über drei Stufen gelangt man von der Kirche in die Kapelle, die direkt über dem Kreuzgang erbaut wurde. Da das Gewölbe des Kreuzgangs ebenfalls während der Bauarbeiten unter Siebenhirter eingezogen wurde, ist die Errichtung der Kapelle derselben Umbauphase zuzuordnen. Eine genaue Untersuchung des Kreuzgangs verdeutlicht, dass umfangreiche bauliche Maßnahmen notwendig waren, um die Last der Kapelle abzufangen und zugleich die Begehbarkeit des Umgangs zu gewährleisten. (Abb. 63 a + b) Die Geumannkapelle spiegelt in ihrer Gestaltung die gegenüberliegende Siebenhirterkapelle wider und verfügt über ein Rundfenster sowie ein Maßwerkfenster. Bemerkenswert ist, dass das Maßwerkfenster an der inneren Kapellenwand, vermutlich im Zuge der Anbringung der Grabplatte Geumanns, verkürzt wurde. Diese bauliche Veränderung wird an der Außenmauer durch einen glatten Verputz sichtbar, der die Reduzierung der Butzenscheiben um zwei Reihen kennzeichnet. Das Sternrippengewölbe der Geumannkapelle ähnelt jenem der Siebenhirterkapelle, unterscheidet sich jedoch in der

¹³⁸ Liedke 1987, S. 29.

Gestaltung des Plafonds. Statt einer intensiv blauen Bemalung präsentiert sich hier ein heller Hintergrund, der mit farbigen Blumenranken geschmückt ist, was möglicherweise als Hinweis auf einen Paradiesgarten interpretiert werden kann. Ein auffälliges Detail stellt ein unter dem Rundfenster freigelegtes Fresko (Abb. 63 c) dar, das den Oberkörper eines Königs mit wallendem Haar und goldfarbener Krone zeigt. Über dem König schwebt ein schwer lesbares Gebilde, das möglicherweise als Engel auf einer Wolke gedeutet werden könnte. An der Ostwand der Kapelle steht ein barocker Altar, der die Taufe Christi darstellt. Das ursprüngliche spitzbogige Altarbild der Familie Geumann, das die Himmelfahrt Mariens zeigte, wurde entfernt und befindet sich heute im Landesmuseum. Über Jahre oder möglicherweise Jahrzehnte hinweg scheinen beide Altarbilder - Siebenhirter- und Geumanntafel - entweder im Bereich des Kreuzgangs oder an einem Ort aufbewahrt worden zu sein, der starken Feuchtigkeitseinflüssen ausgesetzt war. Während die Siebenhirtertafel einer aufwendigen Restaurierung unterzogen wurde, wartet die Geumanntafel noch darauf, restauriert und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht zu werden. Meine nachfolgende Beschreibung sowie die daraus gewonnenen Beobachtungen beruhen daher ausschließlich auf Bildmaterial und historischen Fotografien. Dies ist bedauerlich, da die Untersuchung eines Gemäldes am Original wesentlich tiefere Einblicke in die Intention des Künstlers sowie des Auftraggebers ermöglichen würde. Bevor das Tafelbild detailliert analysiert wird, erfolgt zunächst eine Betrachtung der Grabplatte des zweiten Hochmeisters, gefolgt von einer herangezogenen Gegenüberstellung mit Vergleichsplatten weiterer Ritter.

8.1. Die Grabmalplastik des zweiten Hochmeisters Johann Geumann

Die Memorialkapelle für Johann Geumann, den zweiten Hochmeister des St.-Georgs-Ritterordens, beherbergt den kunstvoll aus weißem Marmor gefertigten ehemaligen Tumbadeckel des Hochmeisters. (Abb. 63 d + e) Die außergewöhnliche Qualität der Ausführung zeugt von der Präzision und Sorgfalt, mit der dieses Kunstwerk geschaffen wurde. Jedes Detail des Reliefs ist fein ausgearbeitet, meisterhaft gemeißelt und teilweise farblich akzentuiert. Anders als bei der Darstellung seines Vorgängers Johann Siebenhirter wirkt Geumann auf seiner Grabplatte körperbetonter und dynamischer. Er steht auf einem Löwen, der Stärke, Mut und Vitalität symbolisiert. Trotz der dynamischen Körpersprache vermittelt der melancholisch Ausdruck seiner Augen ein sanftes Gemüt. Die Darstellung in vollständiger Rüstung unterstreicht Geumanns Rolle als Verteidiger des Landes und Beschützer des Ordens, ein Bild von Kraft, Entschlossenheit und Einsatzbereitschaft. In der Realität scheint Geumann diese kämpferische Rolle jedoch nicht erfüllt zu haben. Während seiner Amtszeit als

Hochmeister war er primär Erhalter der Kunst- und Bauwerke des Stiftes sowie ein loyaler Diener des Kaisers. Der Hochmeister musste nie für die „Wehrburg“ des Ordens in den Kampf ziehen.

Die enge Verbindung Johann Geumanns zum Kaiserhaus wird durch seine zahlreichen regionalen und überregionalen Dienste deutlich. Er bewährte sich als Diplomat sowie als Berater und Vertrauter Kaiser Maximilians. Eine besondere Ehre wurde ihm mit der Ernennung zum Testamentsvollstrecker des Kaisers zuteil. Geumanns enge Beziehung zum Kaiser und seine Verehrung für den Georgsorden spiegeln sich auch auf seiner Grabplatte wider. Das rote Ordenskreuz auf weißem Grund, das den Brustpanzer ziert, sowie das Wappen des Georgsordens, das am Banner der Standarte angebracht ist, stellen die offensichtlichsten Verweise dar. Weitere Hinweise finden sich auf den an der Fahnenstange positionierten Wappenschildern, die das Familienwappen, das Ordenswappen und das Millstätter Wappen mit den charakteristischen drei Säulen zeigen.¹³⁹ Das markanteste Symbol für Johann Geumanns Loyalität gegenüber dem Kaiserhaus ist die Krone an der Standarte. Sie unterstreicht seine enge Verbundenheit und Treue zur Herrschaft. Die gezielte farbliche Akzentuierung und die Betonung einzelner Details verstärken diese Botschaft und vermitteln sie auf eindrucksvolle und glaubwürdige Weise.

Johann Geumann hält die Fahnenstange in seiner rechten Hand, die aus einem runden Stab besteht, der nach oben und unten spitz zuläuft. Die Stange wird fest von seiner behandschuhten Hand umgriffen, während der Arm im rechten Winkel angewinkelt an die Hüfte gelehnt ist. Alle fünf Finger umfassen die Stange präzise, wobei die Steinarbeit so fein ausgeführt ist, dass jedes einzelne Glied der Panzerhand deutlich erkennbar ist. Direkt unterhalb der Hand sind die Wappen angebracht, während darüber eine Mitrenkrone thront. Diese ist reich verziert und zeigt angedeutete große und kleine, runde sowie blütenförmige Schmucksteine, Kronenblätter und einen mittig positionierten Reifen. Der Meister hat durch die feine Modellierung der Vertiefungen in den erhabenen Kronenblättern und Bügeln, ergänzt durch eine ehemals aufgebrachte Hell-Dunkel-Bemalung, den Edelsteinschmuck subtil imitiert und hervorgehoben. Auf der Spitze der Krone befindet sich ein Kreuz. Die Krone auf der Grabplatte weist eine markante Ähnlichkeit mit jener Maximilians I. auf, sodass mit hoher Wahrscheinlichkeit davon auszugehen ist, dass sie seine Kaiserkrone darstellt - ein Hinweis auf die enge Verbindung zwischen Geumann und dem Herrscher. Zur Untermauerung dieser

¹³⁹ Ad Millstätter Wappen: Diese dienen als Hinweis auf die „mille statue“, die vom Herzog Domitian laut Legende zertrümmert wurden.

Annahme kann ein Porträt des Kaisers von Bernhard Strigel herangezogen werden, das sich im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet (Abb. 64 a + b).

Unmittelbar oberhalb der Krone entfaltet sich das Banner des Ordens. Der Stoff der Fahne wirkt unregelmäßig aufgebläht, als ob ein seitlicher Windstoß sie leicht anheben würde. Sanfte Falten ziehen sich hinter den Kopf des Ritters, verlaufen in einem geschwungenen S-Muster über den Oberarm und setzen sich unter der behandschuhten Hand fort. Sie fallen in locker geknitterten Falten über den Griff und die Scheide des Schwertes hinweg. Wie auch die Blätter des Astbogens scheint der Stoff hinter dem Schwert zu verschwinden. Geumanns Daumen liegt hinter dem Heft, während drei Finger es umschließen und der abgewinkelte kleine Finger die gebogene Parierstange nur sanft zu berühren scheint. Das Schwert steckt in einer Scheide, die schräg nach hinten geneigt ist, und ihre Spitze verschwindet hinter der Helmzier, die zwischen Geumanns linkem Bein und dem Rand der Platte positioniert ist. Auf einem hufeisenförmigen Bogen ist ebenfalls das Eichenblatt als Zeichen der Familienzugehörigkeit zu erkennen. Darüber erhebt sich die obere Helmklappe, die beidseitig mit federnartigen Verzierungen geschmückt ist. Da die Hochmeister des Ordens den Rang eines Herzogs innehatten, ist die darauf platzierte Verzierung vermutlich als Herzogskrone zu deuten. Aus der Krone wachsen zwei geschwungene Hörner, die in Form von Blasrohren gestaltet sind.

Auf dem Rücken des Löwen, zwischen den gespreizten Beinen, die in einer kontrapostartigen Haltung positioniert sind, liegt der Helm des Ritters mit geschlossenem Visier. Das geschlossene Visier könnte symbolisch auf den Tod und die Vergänglichkeit hinweisen, indem es die Trennung zwischen der irdischen und der jenseitigen Welt betont. Der Löwe befindet sich in einer Haltung, die an die klassische Sphinx erinnert, und thront unter dem Hochmeister. Sein Fell ist im hinteren Bereich glatt, der Schwanz zieht sich durch die Hinterbeine, und die Schwanzquaste liegt fächerartig über dem Rücken des Tieres. Die lange Mähne fällt in sanften Wellen über den Körper. Der Blick der knopfartigen Augen ist nach unten gerichtet, während der geneigte Kopf an die Fahnenstange gelehnt ist. Trotz seiner offenen Augen wirkt der Löwe, als befände er sich in einem schlafähnlichen Zustand. Obwohl der Löwe symbolisch für Stärke und Willenskraft stehen sollte, vermittelt dieses Exemplar vielmehr eine Haltung von Ruhe und Kontemplation. Hinweise auf eine ursprüngliche Vergoldung sind erkennbar, an einigen Stellen schimmert ein matter Goldton, ähnlich wie bei der Krone, noch durch.

Der Ordensritter ist in voller Rüstung dargestellt. Auffällig hierbei ist die unnatürliche Haltung der Füße. So scheint das linke Bein über dem Boden zu schweben und lediglich mit der Spitze des Schuhs den Schweif des Wappentiers zu berühren. Die Panzerschuhe folgen der

Rittermode des 16. Jahrhunderts, wobei die abgerundete Form an die sogenannten „Kuhmaul“-Modelle erinnert, die zwischen 1510 und 1530 verbreitet waren.¹⁴⁰ Über dem reich verzierten Brustpanzer trägt der Hochmeister ein Schulterpauldron mit Brech- bzw. Stoßkragen, das vermutlich sowohl dekorative als auch schützende Funktionen erfüllte und insbesondere die Halspartie sichern sollte.¹⁴¹ An den Brustpanzer schließt eine kunstvoll ziselierte Schenkeldecke an, unter der ein Kettenhemd erkennbar ist, das zusätzlichen Schutz für den Ritter bot. Quer über die Schenkeldecke verläuft ein schmaler Gürtel, ein sogenanntes „Cingulum militare“, dessen Funktion darin bestand, das Schwert beziehungsweise die Schwertscheide zu fixieren und zu halten. Die Hände des Hochmeisters sind in Rüsthandschuhen dargestellt, die der Mode des 16. Jahrhunderts entsprechen.

Wie bereits bei seinem Amtskollegen erscheint auch hier das Gesicht des Hochmeisters als das ausdrucksstärkste Element dieser Steinarbeit. Entgegen der üblichen Vorstellung eines Ritters, der durch Tatkraft und Mut seine Berufung verkörpert, vermittelt die Mimik dieses Mannes eher Versonnenheit, Nachdenklichkeit und eine nach innen gekehrte Zurückgezogenheit. Dieser Eindruck wird durch die Stellung der Augen sowie die nach rechts gerichteten Pupillen verstärkt. Der Kopf ist dem Betrachter „en face“ zugewandt, während der Blick sich abwendet und scheinbar die Herrscherkrone fixiert. Dies könnte symbolisieren, dass Geumanns wahre Berufung in der Treue zum Herrscherhaus und damit zum Orden lag. Selbst in der Darstellung seines Todes scheint der Hochmeister als treuer Gefolgsmann seines Kaisers inszeniert. Die farblichen Akzentuierungen von Augen, Wangen und Lippen verstärken diesen Eindruck zusätzlich, indem sie eine sanfte Wesensart betonen. Sie charakterisieren ihn als einen feinfühligem, für die Diplomatie prädestinierten Menschen, der dem aktiven Kampf offenbar eher abgeneigt war. Das Gesicht Geumanns ist weniger markant ausgearbeitet als jenes Siebenhirtens. Die Augenhöhlen sind nicht so stark ausgeprägt und der Nasenrücken geht nahezu nahtlos in die glatte Stirn mit nur wenigen Querfalten über. Die knöcherne Struktur des Nasenrückens endet in einer rundlichen, weichen Spitze mit kleinen Nasenflügeln. Der geschwungene, voll geformte Mund mit scheinbar weichen Lippen weist noch Spuren roter Farbgebung auf. Das Kinn ist von einem auffälligen Bart verdeckt, der wie ein aufgeklebtes Haarteil wirkt und sich von Ohr zu Ohr zieht. Auf dem Haupt trägt Geumann eine Kappe, die jener von Siebenhirter ähnelt. An der Kappe sind noch Überreste von Malerei erkennbar, die das Muster eines Hermelinpelzes nachahmen.¹⁴² Über dem Kopf Geumanns wölbt sich ein

¹⁴⁰ Funcken 2021, S. 239.

¹⁴¹ Funcken 2021, S. 140.

¹⁴² Milesi 1963, S. 22.

zweiteiliger Astbaldachin, dessen Zweige sich über seinem Haupt kreuzen. Der Bogen wird auf beiden Seiten von detailliertem Blattwerk geschmückt, das möglicherweise die Eichenblätter aus seinem Familienwappen darstellen soll. Besonders hervorzuheben ist die präzise und komplexe Steinarbeit, die in diesem Abschnitt der Platte sichtbar wird. Gerollte Blätter bilden den Abschluss des Astbogens, wobei die Blattrollen mit einem schmalen Band fixiert sind. Der obere Teil des Blattes verdeckt teilweise die Spitze der Fahne und zieht sich in einem sanften Schwung über die Biegung des Astes, unter dem es scheinbar verschwindet. Die filigrane Ausarbeitung der Blätter, die auf verschiedenen Ebenen modelliert sind und durch tiefer gelegte sowie subtil gestaltete Falten hervorgehoben werden, unterstreicht die außergewöhnliche Begabung des ausführenden Steinmetzes. Der Rand der Platte ist doppelt abgeschrägt - sowohl nach innen als auch nach außen - und schließt zur Wand hin gerade ab. In den Stein ist eine Inschrift in gotischen Minuskeln eingemeißelt:¹⁴³ „Hie ·leit ·begrabe(n) der hochwirdig ·fürst ·und her(r) her(r) Johan(n) geüman ·/ der ande(r) ·hochmaiste(r) ·Sant jorgen ·/ orde(n)s ·stifte(r) ·der ·ewig mess und lichts diser ·capell gestorbe(n) ·im ·/·1·5· <..>¹⁴⁴ jar dem got ·gnad“.¹⁴⁵

Die Grabplatte war offenbar vollständig polychromiert, wobei die Schrift des umlaufenden Textes vergoldet war. Heute sind von der Polychromierung nur noch vereinzelt Reste erkennbar, während darunter der glänzend weiße Stein sichtbar wird. Mit einer Länge von 245 cm und einer Breite von 135 cm ist die Grabplatte etwas größer als jene Johann Siebenhirters. In der Fachliteratur wird der ursprüngliche Aufstellungsort des Geumann-Grabes nur am Rande thematisiert. Berichtet wird, dass bei der Restaurierung des Marmorbodens im Kreuzgang unter der Geumannkapelle Gebeine entdeckt wurden, die möglicherweise ihm zugeordnet werden könnten. Untersuchungen von Dr. Vavra vom Institut für Realienkunde des Mittelalters in Krems ergaben, dass ein in Millstatt gefundenes Relief mit hoher Wahrscheinlichkeit zur Seitenwange des Tumbagraves Johann Geumanns gehört. Diese Annahme stützt sich auf die Maße der Marmortafel, die mit denen der Geumannplatte übereinstimmen. Basierend auf diesen Erkenntnissen wird davon ausgegangen, dass das Hochgrab ursprünglich im Südchor der Kirche aufgestellt war.¹⁴⁶ Eine eindeutige Zuschreibung des Werks steht bisher aus. Günther Hermann Neckheim ordnet die Platte Jörg Gartner oder dessen Werkstatt zu, während Richard Milesi dazu keine Angaben macht. Karl Ginhart

¹⁴³ Leitner 1982, S. 101.

¹⁴⁴ Auf der Grabplatte fehlen die letzten beiden Ziffern des Sterbejahres, was darauf hinweist, dass der Grabstein noch zu Lebzeiten des Hochmeisters angefertigt wurde.

¹⁴⁵ Die Inschrift läuft gegen den Uhrzeigersinn.

¹⁴⁶ Huber 2010, S. 293 – 306.

hingegen schreibt das Werk dem Salzburger Bildhauer Hans Valkenauer zu. In meinen weiteren Ausführungen werde ich darlegen, dass eine Zuschreibung auf Grundlage der für Valkenauer und Gartner charakteristischen Stilmerkmale nicht mit der Steinarbeit des Marmorreliefs von Johann Geumann übereinstimmt. Diese Diskrepanz deutet vielmehr darauf hin, dass es sich um das Werk eines bislang unbekannten Künstlers handeln könnte.

8.2. Vergleichsplatten zum Geumannendenkmal

Nach Richard Milesi weist die Tumbaplatte Johann Geumanns die engste stilistische Verwandtschaft mit der Grabplatte von Sigmund von Dietrichstein (Abb. 65) sowie jener von Balthasar Thannhausen auf. Während die Geumannplatte hinsichtlich des Standmotivs als spiegelbildlich zur Dietrichsteinplatte¹⁴⁷ betrachtet werden kann, erinnert die Armbewegung stärker an jene der Thannhausenplatte. Milesi zieht zudem einen Vergleich mit der Darstellung des Heiligen Eustachius auf dem rechten Flügel des Paumgartner-Altars (Abb. 66). Dieser Altar, ein Werk Albrecht Dürers, befindet sich heute in der Alten Pinakothek in München.¹⁴⁸

Auf dem Altar hält Eustachius eine Fahnenstange in seiner rechten Hand, wobei die Flagge über seinem Kopf weht, eine leichte Schlinge hinter seinem Haupt bildet und schließlich spitz zulaufend nach unten fällt. Milesi vermutet, dass diese Flagge als Vorbild für die Fahne auf dem Geumann-Relief diente, liefert jedoch keine Beweise oder weiterführende Erklärungen für diese Annahme. Zwar wäre der Typus einer wehenden Flagge durchaus passend, doch unterscheidet sich die Fahne des St.-Georgs-Ritterordens auf Geumanns Grabplatte deutlich. Sie liegt auf dem Totenkissen, zieht sich unter dem Hochmeister hindurch, vollzieht ein Drehmoment und schlingt sich kunstvoll über und unter seinen Arm. Angesichts des gut dokumentierten künstlerischen Einflusses Albrecht Dürers auf die Grabmalplastik der Maximilianzeit bleibt ein Zusammenhang jedoch plausibel und kaum von der Hand zu weisen. Meiner Ansicht nach wäre die Fahne des Heiligen Georg als Vergleich weitaus passender, da sie das charakteristische rote Kreuz aufweist und die Schlinge in einer drehenden Bewegung nach unten fällt. Im Gegensatz dazu steigt die Fahne des Heiligen Eustachius zunächst nach oben, bevor ihr dünnes Ende nach unten verläuft. Ein weiterer Vergleich könnte in der Beinstellung des Heiligen Georgs und Johann Geumanns gefunden werden. Beide Figuren

¹⁴⁷ Aufgrund ihrer stilistischen Ausführung – der Ritter ist in einer Rundnische dargestellt, flankiert von Säulen mit Kapitellen, auf denen Wappen ruhen, von einem gekröpften Gesims überfangen und mit rundem Segmentbogen – erscheint diese Tumbaplatte für einen Vergleich ungeeignet. Weder in zeitlicher noch in stilistischer Hinsicht weist sie meines Erachtens eine hinreichende Nähe zur künstlerischen Handschrift der Geumannplatte auf.

¹⁴⁸ Milesi 1963, S. 28.

stehen in ähnlicher Weise, wobei ein Bein seitlich nach hinten gestreckt ist. Obwohl die Darstellung bei Geumann seitenverkehrt erfolgt, bleibt die Haltung nahezu identisch.

Als mögliches Vorbild für die Relieffigur könnte zudem eine von Albrecht Dürer entworfene Federzeichnung eines Grabmals herangezogen werden, deren stilistische Merkmale eine gewisse Nähe zu den Elementen der Geumannplatte aufweisen.¹⁴⁹ Die Zeichnung wurde als Entwurf für das Grabdenkmal von Jakob und Sibylla Fugger angefertigt (Abb. 67). Sie zeigt den Ritter in einer Rüstung, die derjenigen von Johann Geumann auffallend ähnelt, und seine Frau. Während Fugger auf einem Löwen steht, ruht die Figur seiner Frau auf einem Hund. Über beiden spannt sich ein verzierter Astbogen, der in seiner Ausführung eine leichte Ornamentierung aufweist. Mit etwas Fantasie könnte man behaupten, dass dieser Bogen dem der Geumannplatte ähnlich ist. Beide Bögen dominieren den oberen Bereich der Darstellung und überkreuzen sich in der Mitte. Falls dem Künstler der Geumannplatte diese seitenverkehrt gezeichnete Ritterfigur bekannt war, könnte sie durchaus als Vorlage für die Darstellung des Ordensritters gedient haben. Künstler wie Albrecht Dürer, Hans Burgkmair d. Ä., Albrecht Altdorfer oder Hans Springinklee hatten erheblichen Einfluss auf viele Werke des späten Mittelalters und der beginnenden Frührenaissance. Ebenso dürfte das in den Künstlerkreisen jener Zeit weit verbreitete Werk der Ehrenpforte bekannt gewesen sein - ein monumentaler Holzschnitt, an dem mehrere namhafte Künstler, darunter auch Maximilians Hofmaler Jörg Kölderer, beteiligt waren. In diesem Zeitraum wurde zudem das autobiographische Werk Maximilians I., der „Weißkunig“, in Angriff genommen. Für dessen künstlerische und zeichnerische Gestaltung war Hans Burgkmair für die Ausführung der Holzschnitte verantwortlich.¹⁵⁰

Ich möchte auf Grabmalplastiken hinweisen, die der des Hochmeisters ähneln und Parallelen aufweisen. Der Annahme, dass die Millstätter Grabplatte Hans Valkenauer zugeschrieben werden kann, stimme ich jedoch nicht zu, auch wenn einige bemerkenswerte Übereinstimmungen festzustellen sind. Betrachtet man beispielsweise sein Keutschach-Epitaph der „Marienkrönung“ (Abb. 68 a) in Maria Saal, das als gesichertes Werk Valkenauers (um 1510/1515) gilt¹⁵¹, stellt sich unmittelbar die Frage nach der Ähnlichkeit zum Geumannrelief. Diese bleibt allerdings unklar. Das Werk, das im Auftrag des Salzburger Erzbischofs Leonhard von Keutschach für dessen verstorbene Brüder Sigmund und Wolfgang angefertigt wurde, ist

¹⁴⁹ Milesi 1963, S. 28.

¹⁵⁰ Der genaue Titel heißt: Der Weiß Kunig, Eine Erzählung von den Thaten Kaiser Maximilian des Ersten, Von Marr Treißsaurwein auf dessen Angaben zusammengetragen, nebst den von Hannsen Burgmair dazu verfertigten Holzschnitten. Wien 1775.

¹⁵¹ Halm 1911, S. 161 – 162.

an der Außenmauer (Abb. 68 b) des spätgotischen Doms von Maria Saal zu sehen. Mit höchster Präzision ausgearbeitet und reich an künstlerischen Details, zeigt das Epitaph die Krönung der Gottesmutter. Die Figuren sind mit ausdrucksstarken Gesichtern, locker fallendem Haar und detailreich gearbeiteten Bärten versehen. Im kunstvoll gestalteten Astwerk spielen zwei Engel auf Posaunen, während unter der Dreieinigkeitsgruppe Gott Vater und Sohn mit der Weltkugel dargestellt werden. Gemeinsam krönen sie Maria, die mit über der Brust gekreuzten Armen die Gnade Gottes empfängt. Maria wird von schwebenden, betenden Engeln umgeben, deren Köpfe durch ein Wolkenmeer ragen. Diese Szene demonstriert Valkenauers außergewöhnliches Können, die Ausdruckskraft und filigranen Details selbst in hartem Stein meisterhaft darzustellen. Doch die Ähnlichkeiten zur Geumannplatte sind begrenzt. Zwar weisen die Blätter des Astwerks auf der Geumannplatte in ihren gewellten Rundungen eine gewisse formale Übereinstimmung mit Valkenauers Werk auf, wirken jedoch insgesamt massiver. Ob es sich dabei um Eichen- oder Akanthusblätter handelt, bleibt offen. Das Spiel von Licht und Schatten, das durch die Wölbung der Blätter entsteht, zeigt jedoch Parallelen. Weitere Vergleichsmöglichkeiten bieten die Kronen von Gottvater und Maria, deren Gestaltung in einigen Details der Herrscherkrone auf Geumanns Fahnenstab ähnelt. Die Form der Kronenblätter ist vergleichbar und Gottvater trägt ebenso eine Mitrenkrone, die von einem Kreuz bekrönt wird. Bemerkenswert sind schließlich die Brüder des Salzburger Bischofs, die in Rüstungen unterhalb der Marienkrönung kniend dargestellt sind. Ihre Rüstungen weisen auffällige Ähnlichkeiten mit jener von Geumann auf, einschließlich der Verzierung und Form der Panzerschuhe.

Ein weiteres Werk, das zweifelsfrei dem Salzburger Künstler zugeschrieben werden kann, sind die Fragmente des unvollendeten Kaiserdenkmals für den Dom zu Speyer, das von Kaiser Maximilian I. in Auftrag gegeben wurde.¹⁵² Da der Kaiser vor der Fertigstellung verstarb, blieb dieses bedeutende Werk unvollendet. Einige erhaltene Einzelteile, die heute im Salzburg Museum aufbewahrt werden, sind jedoch erhalten geblieben. Obwohl ich diese Fragmente nicht als direkte Vergleichsobjekte heranziehen möchte, ist dennoch hervorzuheben, dass die Gesichter der männlichen, kaiserlichen und königlichen Skulpturen stilistisch mit dem Darstellungsstil einiger Valkenauer zugeschriebener Werke übereinstimmen. Ein

¹⁵² In einem Artikel der „Rheinpfalz“ über das Speyerer Grabmal wird berichtet, dass es am 5. Februar 1514 in Rattenberg am Inn (Tirol) zu einem Vertragsabschluss zwischen Kaiser Maximilian I. und dem Bildhauer Hans Valkenauer kam. Ein entsprechendes Dokument, das heute im Haus-, Hof- und Staatsarchiv in Wien aufbewahrt wird, enthält folgenden Wortlaut: „Item kais. maj. hat mit maister Hannsen Valckenawer dinge lassen ain grab zu Speyr zu machen von ainem hubschn rotten marbl dem besten, nemlichen also daz er den stain auf seinen costen zu solichen grab bestell und den laut der visierung ime uberantwourt, possier und rachwerch und also gerauchwercht an die salzach lifer“. Rheinpfalz-Online: [Speyer: Das nie vollendete monumentale Grabmal für den Dom - Pfalzgeschichte\(N\) - DIE RHEINPFALZ](#)

bemerkenswertes, dem Meister zugeschriebenes Epitaph befindet sich in Nürnberg an der Außenwand der Kirche St. Lorenz – das Epitaph für Kunz Horn (†1517). Ebenso erwähnenswert ist das Denkmal für Erzbischof Leonhard von Keutschach auf der Hohensalzburg in Salzburg. Die meisterhaft ausgeführten Porträts des Bischofs und seiner Diakone zeichnen sich durch außergewöhnliche Präzision und Detailreichtum aus und verdeutlichen die herausragende Kunstfertigkeit des Meisters.

Zur Schaffung einer objektiven Vergleichsgrundlage werde ich ausgewählte Ritterdenkmäler vorstellen, die Hans Valkenauer zugeschrieben werden. Diese sollen mögliche künstlerische Zusammenhänge sowie Hinweise auf eine potenzielle Zuschreibung der Geumannplatte liefern - sei es an Valkenauer selbst oder an einen Gesellen aus seiner Werkstatt. Zunächst möchte ich zwei Grabplatten aus Rotmarmor betrachten, die Hans Valkenauer zugeschrieben werden, diejenige von Balthasar von Thannhausen¹⁵³ und die von Christoph Ungnad¹⁵⁴, Herr von Sonnegg. Beide sollen in einem Vergleich mit der Geumannplatte herangezogen werden. Balthasar von Thannhausen war kaiserlicher Hauptmann, Rat und ab 1496 salzburgischer Vizedom in Friesach. Nach seinem Tod am 18. Juli 1516 in Friesach wurde er in der dortigen Dominikanerkirche beigesetzt, wo er ein Grabdenkmal aus prächtigem rotem Marmor erhielt. Friedrich Wilhelm Leitner bezeichnet diese Platte als eine der schönsten figuralen Grabplatten der Spätgotik in Kärnten. Aufgrund seiner engen Verbindung zum Erzstift Salzburg liegt es nahe, Hans Valkenauer als möglichen Schöpfer der Platte in Betracht zu ziehen. Alternativ wird auch der Passauer Künstler Jörg Gartner als ausführender Meister genannt.

Christoph Ungnad gehörte einem bedeutenden Kärntner Adelsgeschlecht an. Auf seiner Grabplatte ist das Jahr 1490 als Sterbedatum vermerkt, doch wird dieses Datum in der Forschung angezweifelt.¹⁵⁵ Vergleicht man die Tumbapplatten von Balthasar von Thannhausen (Abb. 69), Christoph Ungnad (Abb. 70) und Johann Geumann (Abb. 71 a), ergeben sich auf den ersten Blick einige oberflächliche Gemeinsamkeiten, doch bei näherer Betrachtung treten erhebliche Unterschiede zutage. Die Haltung der Relieffiguren weist Ähnlichkeiten auf,

¹⁵³Diese Namensschreibweise wird von Richard Milesi in seinem Werk über die romanische und ritterliche Grabmalplastik in Kärnten verwendet. In den „Inschriften des Bundeslandes Kärnten (St. Veit) wird der Verstorbene als „Balthasar I. von Thannhausen“ bezeichnet, während ihn die umlaufende Inschrift auf der Grabplatte als „Balthasar Thanhauser“ nennt. Für meine Arbeit werde ich die Schreibweise „Balthasar von Thannhausen“ gemäß der Inschriften des Bundeslandes Kärnten übernehmen.

¹⁵⁴Christof Ungnad wurde in der Pfarrkirche Maria Himmelfahrt in Eberndorf beigesetzt, wo sich die einzige noch erhaltene Tumba Kärntens befindet. Die Grabstätte liegt in der südlichen Seitenkapelle der Kirche, die von seiner Familie gestiftet wurde. Die eindrucksvolle Tumba ist mit einem kunstvoll gestalteten Tumbadeckel versehen, auf dem folgende Inschrift zu lesen ist: „*Hie liegt begrabe der edl wolgepr her Kristof Ungnad her zu sunek dem got gnad und ist gestorben nach kristi gepurt MCCCCCLXXX jar am pfingsttag nach der heiligen drei kunig*“.

¹⁵⁵Schäffer 1978, S. 130, 131.

insbesondere bei Thannhausen, dessen Figur durch eine feinere Ausarbeitung auffällt. Sein linkes Bein dient als Standbein und steht gerade auf dem Hinterteil des Löwen, während das rechte, leicht angewinkelte Bein locker auf dessen Mähne ruht. Eine vergleichbare Haltung zeigt sich bei Ungnad, dessen Figur jedoch direkt auf der Umrahmung der Grabplatte steht, wodurch seine Position weniger elegant wirkt. Das Fehlen eines Wappentieres beim Ungnad-Relief lässt zudem eine gewisse Leere in der Darstellung entstehen.

Im Gegensatz dazu fehlt bei Geumann die kantige und detailreiche Gestaltung, die die Arbeiten seiner beiden Ritterkollegen auszeichnet. Stattdessen dominiert bei Geumann eine runde und harmonische Formensprache. Dies zeigt sich etwa im geschwungenen Astbogen über seinem Kopf, den weichen Konturen seines Gesichts und dem gerundeten Brustharnisch sowie den sanft geschwungenen Schulterstücken. Zwischen den Beinen Geumanns liegt ein runder Helm, während Thannhausen und Ungnad einen spitz zulaufenden Visierhelm tragen. Auch in der Ausarbeitung der Harnische, insbesondere der Brust- und Schulterstücke, der Schenkeldecken, Knieplatten und Rüsthandschuhe, zeigen die Arbeiten von Thannhausen und Ungnad eine deutlich feinere und präzisere Gestaltung im Vergleich zu Geumann, dessen Rüstung weniger klar ausgearbeitet ist.

Ein weiterer wesentlicher Unterschied besteht in der Haltung der Arme. Die Position von Händen und Armen bei Ungnad und Thannhausen ist nahezu identisch. Der rechte Arm ist vom Körper abgespreizt und die Hand umfasst die Fahnenstange mit allen Fingern. Der linke Ellbogen ist angehoben, während die Hand auf dem Schwert ruht. Diese Armhaltung erzeugt eine kontrapostartige Dynamik, die bei beiden Reliefs sehr ähnlich ist. Geumanns Armhaltung weicht hiervon deutlich ab. Sein rechter Oberarm liegt parallel zum Körper, während der Unterarm in einem rechten Winkel dazu steht. Die Hand umfasst die Stange von hinten, sodass nur die Fingerspitzen und der vorne liegende Daumen sichtbar sind. Die linke Hand greift oberhalb der Parierstange das Schwert, während bei Thannhausen und Ungnad die Hände am Schaft positioniert sind. Alle drei Schwerter verlaufen schräg nach unten und enden am Rand der Platte. Doch auch hier bestehen Unterschiede. Die Griffe und Knäufe der Schwerter von Thannhausen und Ungnad sind oberhalb der Parierstange geriffelt, verjüngen sich nach oben und schließen mit einem Ring ab. Das Hochmeisterschwert Geumanns hingegen hat eine gebogene Parierstange und einen ebenfalls schmaler zulaufenden, gemusterten Griff, der in einem Knauf mit Quaste endet (Abb. 71 b).

Eine stilistische Abweichung zeigt sich in der Gestaltung der Fahnenstangen der dargestellten Protagonisten. Geumanns Fahnenstange ist gerade und an die Kante des Rahmens gelehnt. Sie wirkt schlicht und etwas massiv, ist von der Fahne des Georgsordens umwickelt

und ragt mit ihrer Spitze leicht in den umlaufenden Rahmen hinein. Im Gegensatz dazu verlaufen die Stangen bei Ungnad und Thannhausen schräg in die heraldisch rechte Ecke ihrer jeweiligen Denkmäler. Obwohl auch diese Stangen von Fahnen umschlungen sind, treten die Flaggen aufgrund der Helmzier und der Wappen in den Hintergrund. Am unteren Ende lehnen die Stangen an den abgewinkelten Beinen der Dargestellten, während sich die Fahnen oben in zarten Falten um die Stangen schlingen. Die kantigen Spitzen der Stäbe markieren auf beiden Platten präzise den Anfang und das Ende der umlaufenden Inschrift. Auch in der Gestaltung der Inschriftenleisten unterscheiden sich die Grabplatten erheblich. Der schmale Plattenrand der Geumannplatte geht direkt in den umlaufenden Rahmen über, der die Inschrift aufnimmt. Bei Ungnad beginnt der Plattenrand mit einer inneren Hohlkehle, die sich zu einem leicht abgeschrägten Rahmen um die Figur erweitert, bevor sie in das umlaufende Schriftband übergeht. Thannhausens Inschrift befindet sich hingegen auf einem glatten, geraden Rahmen, der durch die dekorativen Wappen und Wappentiere an einigen Stellen unterbrochen wird. Die stilistischen Differenzen zwischen den Grabplatten von Ungnad und Thannhausen im Vergleich zu jenen von Geumann sind derart ausgeprägt, dass meiner Einschätzung nach ausgeschlossen werden kann, dass alle drei Werke von demselben Künstler - sei es Valkenauer oder Gartner - geschaffen wurden.

Dennoch sollte die Entstehungszeit der Grabplatten in die Betrachtung einbezogen werden. Milesi stützt sich bei seiner Analyse der Ungnad-Platte auf die am Tumbadeckel vermerkte Jahreszahl 1490.¹⁵⁶ Schäffer leitet aus drei Datierungsfaktoren unterschiedliche Schlussfolgerungen ab und legt die Entstehungszeit auf einen Zeitraum nach 1503 und kurz nach 1509 fest.¹⁵⁷ Die Grabplatte Thannhausens dürfte um 1516, dem Jahr seines Todes, entstanden sein, wobei genaue Hinweise auf das exakte Entstehungsjahr fehlen. Der Grabstein des Hochmeisters Johann Geumann ist lediglich teilweise datiert (1·5 . . .), und obwohl Geumann 1533 verstarb, wurde das Sterbejahr auf der Platte nie ergänzt, was darauf hindeutet, dass sie bereits zu Lebzeiten des Hochmeisters gefertigt wurde. Da Geumann erst im Jahr 1518 offiziell zum Hochmeister ernannt wurde, ist anzunehmen, dass er die Anfertigung seiner Grabplatte erst nach diesem Zeitpunkt in Auftrag gab.

Bei eingehender Betrachtung der beiden Vergleichsplatten lassen sich selbst für Laien unverkennbare Details feststellen, die auf die gleiche Künstlerhand oder zumindest einen engen Mitarbeiter der ausführenden Werkstatt hinweisen. Sowohl die Platte Thannhausens als auch jene Ungnads werden Hans Valkenauer zugeschrieben. Diese Zuordnung wird bei der

¹⁵⁶ Milesi 1963, S.21.

¹⁵⁷ Schäffer 1978, S.143.

Ugnadplatte durch die Verbindung zu Erzbischof Leonhard von Keutschach gestützt, der als Auftraggeber Valkenauers in Salzburg bekannt und zuvor als Probst in Eberndorf tätig war. Möglicherweise war es der Erzbischof, der den Steinmetz an Christoph Ugnad vermittelt hat. Im Fall von Thannhausen, der im Dienst Friedrichs III. und Maximilians I. stand und zeitweise in salzburgischen Diensten der Erzdiözese tätig war, könnte die Bekanntschaft mit Valkenauer ebenfalls in diesem Kontext erfolgt sein.

Das Dehio-Handbuch äußert die Vermutung, dass Jörg Gartner als ausführender Künstler in Frage kommen könnte, liefert dazu jedoch keine näheren Erklärungen. Demgegenüber vertritt Roland Schäffer, der sich auf die Forschungsergebnisse von Philipp Maria Halm stützt, eine andere Auffassung. Jörg Gartner habe überwiegend im niederbayerisch-österreichischen Inn-Salzach-Gebiet gearbeitet, während in Kärnten, Salzburg und der Steiermark keine Werke von ihm nachweisbar seien.¹⁵⁸ Die Verwandtschaft der Werke aus Eberndorf und Friesach steht außer Zweifel. Dennoch hebt sich die Thannhausen-Grabplatte in Friesach durch ihre formvollendete und kleinteilig ausgeführte Gestaltung sowie durch kunstvolle Verzierungen hervor.¹⁵⁹ Stilistisch weist sie große Ähnlichkeiten mit dem Tumbadeckel Ugnads auf, doch lassen sich zugleich deutliche Unterschiede feststellen, die vor allem auf die Erfahrung des ausführenden Meisters zurückzuführen sind. Im Vergleich dazu wirkt die Ugnadplatte weniger raffiniert, beinahe schlicht, und erreicht nicht die durchdachte und harmonisch proportionierte Darstellung der Relieffigur Thannhausens. Zur Verwandtschaft der beiden rotmarmornen Ritterreliefs aus Eberndorf und Friesach äußert sich Schäffer wie folgt:

Dass der Thannhauser-Stein viel später entstanden ist und die Ugnad-Platte zur Voraussetzung hat, schließe ich nicht aus dem viel späteren Todesjahr, [.....] Es ist die Verfeinerung im einzelnen feststellbar, nicht die Änderung der Gesamtkonzeption.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Schäffers Analyse darauf hindeutet, beide Platten seien demselben Künstler zuzuschreiben. Im direkten Vergleich zur Hochmeisterplatte zeigt sich jedoch, dass die Tumbaplatte Johann Geumanns nicht eindeutig in diese Kategorie eingeordnet werden kann, da zu wenige stilistische Übereinstimmungen vorliegen. Weder die Gestaltung der Ritterfiguren noch die Darstellung der Löwen sowie die Arm- und Beinpositionen weisen ausreichende Gemeinsamkeiten auf. Die beabsichtigte Wirkung der Reliefdarstellungen aus Friesach und Eberndorf steht derjenigen des Hochmeisters in Millstatt konträr gegenüber. Während Johann Geumann als würdevolle und beeindruckende Persönlichkeit inszeniert wird, fehlt seiner Darstellung das typisch Ritterliche und Kriegerische.

¹⁵⁸ Schäffer 1978, S. 139, 140.

¹⁵⁹ Leonhardt 1913, S.71.

Im Gegensatz dazu treten die beiden anderen Ritter in einer betont kämpferischen Haltung auf, mit präziser Körperhaltung, und verkörpern damit weitaus stärker das Ideal eines ‚echten‘ Ritters.

Ein Werk, das Halm Hans Valkenauer zuschreibt, ist die Deckplatte eines ehemaligen Hochgrabes für Wolfgang von Polheim zu Wartenberg und dessen Gemahlin Johanna von Borselle (Abb. 72). Aufgrund zahlreicher stilistischer Anknüpfungspunkte erscheint mir diese Tumbaplatte als ein besonders geeignetes Vergleichsobjekt, da das Polheim-Epitaph in vielerlei Hinsicht große Ähnlichkeiten mit dem Hochmeisterrelief aufweist. Das monumentale Grabdenkmal befindet sich in der Klosterkirche von Oberthalheim in Oberösterreich. Die Grabplatte selbst misst beeindruckende 3 Meter in der Höhe und 1,52 Meter in der Breite. Die kunstvoll gestaltete Anlage des Denkmals besteht aus Teilen der ehemaligen Tumba und präsentiert sich zwischen zwei rotmarmornen Säulen. Ein langgezogener Sockel dient als Podest für die Seitenteile der Tumba, über denen sich mittig die Grabplatte des Paares erhebt. Links und rechts des Fußteils sind zwei weitere Platten des Sarkophags positioniert. Sämtliche Elemente sind mit Wappen der Familie verziert, die durch Figuren- und Tierreliefs ergänzt werden. Wie ein dekorativer Abschluss einer Renaissancekirche wird das Denkmal von zwei großen Voluten flankiert, die sich zu einem auslaufenden Band nach oben winden. Den oberen Abschluss bildet eine Ädikula mit einem segmentierten Rundgiebel. Die Grabplatte zeigt Wolfgang von Polheim († 1512) und seine Gemahlin Johanna von Borselle († 1509). Während Johanna in einer betenden Haltung dargestellt ist und einen Rosenkranz in den gefalteten Händen hält, erscheint Wolfgang von Polheim mit einer Fürstenhaube und der Kette des Goldenen Vlieses, die seine herausragende Stellung und Würde unterstreicht.

Seine Rüstung entspricht in weiten Teilen dem Reliefharnisch Maximilians I. Er trägt einen eher rund wirkenden Brustharnisch mit detailliert gearbeiteten Arm- und Schulterstücken sowie eine kunstvoll ziselierte Schenkeldecke, unter der ein Kettenhemd sichtbar ist. Hier lassen sich erste Parallelen zur Geumannplatte feststellen. Beide Figuren zeichnen sich durch einen rundlichen und prall modellierten Oberkörper aus. Bei Polheim sind zudem breite Schultern deutlich hervorgehoben, was vermutlich seiner Rolle als turniererfahrener Ritter und kampferprobter Held geschuldet ist.¹⁶⁰ Es ist anzumerken, dass die Darstellung Polheimers spiegelverkehrt zur Darstellung Geumanns gestaltet ist. Die Beine des Ritters sind gespreizt, die Beinbekleidung ist kantig, und mit seinen runden Schienenschuhen steht er mit beiden Beinen fest auf dem Boden der Grabplatte. Geumanns Beinhaltung ähnelt dieser Position, jedoch fehlt

¹⁶⁰ Doppelbauer 2021, S. 260.

ihm der gleiche feste Stand, da sein linkes Bein in der Luft schwebt. Zwischen dem Ehepaar auf der Polheim-Platte liegt der Helm mit Visier und Helmzier am Boden des Reliefs. Die Haltung der Arme zeigt Parallelen. Polheim hält mit seiner linken Hand die Fahnenstange, wobei seine Finger auf dem Stab ruhen, der eng an seinem Körper anliegt, da der Platz begrenzt ist. Seine rechte Hand ist auf die Hüfte gestützt und hält anstelle eines Schwertes einen Dolch; das Schwert hängt hinter dem Ritter am Gürtel. Die Flagge Polheims fällt hinter seiner Gemahlin in zarten, fein gearbeiteten Falten nach unten und wirkt weniger dominant als die bildbestimmende Ordensfahne Geumanns. Der Kopf Polheims ist seiner Frau zugewandt und sein Blick scheint ihr wohlwollend zu begegnen. Die Frau wiederum blickt ehrfürchtig zu ihrem Ehemann auf, was möglicherweise auch durch die Tatsache verstärkt wird, dass er sie in der Größe überragt. Das obere Ende des Tumbadeckels zeigt ein Relief eines segnenden Schmerzensmannes, begleitet von Maria, Johannes und Engeln, die sich in einem Wolkenmeer bewegen. Es gibt zahlreiche Berührungspunkte, die auf eine identische Künstlerhand oder zumindest auf jemanden aus derselben Werkstatt hinweisen. Dazu zählen der runde Brustkorb, die geriefelte und nahezu identisch gestaltete Schenkeldecke mit Kettenhemd, die Schulterstücke sowie die fein ausgearbeiteten Rüsthandschuhe mit den Querrillen an den Fingergliedern. Unterschiede finden sich in den Beinröhren und Schenkelstücken, die bei Polheim kantig, bei Geumann hingegen rund geformt sind, sowie in der Form der Schuhe, wenngleich die Beinhaltung identisch ist. Die Gesichtsausdrücke der beiden Figuren zeigen ebenfalls Ähnlichkeiten. Eine gewisse Schwermut wird durch den schräg nach unten gerichteten Blick und die tiefgezogenen Mundwinkel bei beiden Figuren vermittelt. Nach Abwägung der Argumente spricht vieles dafür, dass beide Werke von derselben Künstlerhand geschaffen wurden. Eine Ähnlichkeit zur Geumannplatte ist klar erkennbar. Wäre diese ebenfalls aus Rotmarmor gefertigt, wäre die Parallele zum Polheimrelief noch deutlicher sichtbar.

Ein weiterer in Betracht gezogener Künstler für die Geumannplatte ist Jörg Gartner¹⁶¹, ein Passauer Steinbildhauer, der in der Zeit von etwa 1490 und 1521 nachweisbar ist. Einige Merkmale, wie die wehende Fahne, ein schräg gehaltenes Schwert, der ziselierte Reliefharnisch nach maximilianischem Vorbild oder der über den Relieffiguren montierte Astbogen könnten mit der Hochmeisterplatte verglichen werden. Diese Gemeinsamkeiten spiegeln sich jedoch vornehmlich in der Rittermode jener Epoche wider, da es zur Zeit Maximilians I. „en vogue“ war, einen Maximilianharnisch zu tragen. Entsprechend wurde diese Mode auch in der

¹⁶¹ Neckheim 1965, S. 411.

Gestaltung von Grabreliefs übernommen. Mein Fokus war darauf gerichtet, durch detaillierte Beobachtungen Hinweise zu finden, die auf eine mögliche Urheberschaft Jörg Gartners hinweisen könnten. Ein charakteristisches Merkmal Gartners ist seine persönliche Signatur, die er auf einigen Denkmälern hinterlassen hat (Abb. 73). Ebenso prägend ist „sein“ Hund (Abb. 74), der als Wappentier häufig erscheint und mit glattem Fell, eingerolltem Schwanz und großen Tatzen dargestellt wird. Im Gegensatz dazu wirkt Gartners Löwe auf dem Epitaph für Weihbischof Albrecht Schönhofer († 1493) (Abb. 75) eher menschenähnlich und entspricht weniger der typischen Darstellung eines Wappentieres. Dies deutet darauf hin, dass Gartner die Treue des Hundes symbolisch stärker gewichtete als die Stärke des Löwen, oder dass ihm die Darstellung eines Löwen weniger lag. Besonders auffällig ist Gartners spezifische Form der Baldachingestaltung. Häufig zeigen sich entlang des Rahmens links und rechts zweigähnliche Stäbe, die sich vom Plattenrand nach oben ziehen und in Blättern, Ranken oder einem umwickelten Astwerk enden.¹⁶² Diese Stäbe sind meist parallel und symmetrisch angeordnet, manchmal einseitig auslaufend oder in ein komplex verschlungenes Blätter- und Astwerk übergehend. Auch die Gestaltung der Wappen variiert stark. Sie sind symmetrisch geschnitten, mit einer Seite rund eingekerbt, groß oder klein, flach oder intensiv als Relief gearbeitet. Alle bekannten Rittergrabplatten von Jörg Gartner zeigen die dargestellten Personen in voller Montur, mit Harnisch und Visierhelm, wobei die Haltung von Armen und Beinen von Darstellung zu Darstellung variiert. Parallelen zur Geumannplatte lassen sich jedoch meines Erachtens nicht erkennen.

Ein zusätzlicher Bildschnitzer, Steinhauer und Maler wurde als möglicher Schöpfer der Tumbaplatte Johann Geumanns genannt. Dabei handelt es sich um den vermutlich um 1460 in Salzburg geborenen Wolfgang Leb, der um 1520 in Wasserburg verstarb. Allein aufgrund seines Sterbejahres scheidet dieser Künstler jedoch als Urheber aus, da die Tumbaplatte Geumanns vermutlich um 1520, gefertigt wurde. Zwar weisen einige von Lebs Arbeiten - ähnlich wie die Denkmäler Jörg Gartners - gelegentlich stilistische Parallelen auf, jedoch fehlen bei der Geumannplatte jene für Leb typischen Gestaltungselemente. Volker Liedke äußert sich in seinen Ausführungen über Lebs Werke folgendermaßen:

Über den Häuption der Stifter blickt man in einen kapellenartigen Raum mit Kreuzgratgewölbe und auf einen kleinen Schlußstein, ein Motiv, das Wolfgang Leb offenbar besonders liebte und so oder in ähnlicher Form auf anderen seiner Werke mehrmals wiederkehrt; es sei in diesem Zusammenhang nur an das großartige figürliche Epitaph für den

¹⁶² Liedke 1991, S. 41. Volker Liedke schreibt in seinem Artikel über die Marginalien zum Werk des Passauer Malers und Bildhauers Jörg Gartner, dass zu den besonderen Kennzeichen der von ihm geschaffenen Grabsteine für den Klerus, den Adel und die Passauer Bürgerschaft in erster Linie knorrige alte Baumstämmchen gehören. Zudem sind die Grabsteine durch aus dem Stein gemeißelte Nischen geprägt, vor denen die Ritter und geistlichen Würdenträger stehen.

*Rentmeister Hanns Paumgartner († 1500) oder den Wappengrabstein für den herzoglichen Richter Hanns Perckhofer († 1503) in Wasserburg erinnert.*¹⁶³

Vergleicht man die Geumannplatte mit dem zuvor genannten Epitaph des Rentmeisters Hans Baumgartner (Abb. 76 a + b + c + d)¹⁶⁴ in Wasserburg am Inn, lassen sich hinsichtlich Gestaltung und Ausführung einige Parallelen erkennen. Auch der Ritter auf dem Epitaph ist in einen Maximilianharnisch gekleidet. Über dem Kettenhemd trägt er einen plisseeartigen Rock, wobei sowohl die Kugelbrust als auch der Armschutz den bereits vorgestellten Maximilian-Rüstungen ähneln. Der Rentmeister steht in einer Nische, die von einem dreiteiligen, gekreuzten Bogen mit einem Rippenbogengewölbe und angedeutetem Schlussstein überspannt wird. Oberhalb des Bogens befinden sich zwei Prophetenfiguren, die ein Schriftband halten. Der Kopf des Dargestellten ist von Locken umrahmt und sein Blick richtet sich dem Betrachter entgegen. In seiner rechten Hand hält er eine Rennfahne, während die linke ein schräg gestelltes Schwert mit geschwungener Parierstange umfasst. Die Beine sind leicht gespreizt, die Füße stecken in sogenannten Kuhmaulschuhen. Baumgartner steht auf einem schmalen Podest, das links mit einem Wappen, auf dem ein sich aufbäumender Löwe zu sehen ist, und rechts mit einem Ritterhelm geschmückt ist. Auf der verzierten Helmwalze des Helms steht eine Figur mit Hut und Streitaxt, die kampfbereit erscheint. Ein umlaufendes Inschriftenband rahmt das Relief auf drei Seiten ein. Diese beeindruckende Arbeit zeigt einige Übereinstimmungen mit der Geumannplatte. Dazu zählen das schräg gestellte Schwert, der Brustharnisch, die Kuhmaulschuhe und möglicherweise die Haltung des linken Arms. Dennoch sind diese Ähnlichkeiten nicht hinreichend, um zweifelsfrei auf denselben Künstler zu schließen.

9. Die Domitiankapelle

Vom Vorraum der Sakristei aus betritt man die heutige Domitiankapelle, die auf den Fundamenten der ursprünglich romanischen Marienkapelle aus der Mitte des 13. Jahrhunderts errichtet wurde (Abb. 77). Unter der Leitung des zweiten Hochmeisters erhielt die Kapelle um 1520 ihr gotisches Erscheinungsbild. Mitte des 17. Jahrhunderts wurde sie während der Jesuitenherrschaft barock umgestaltet und die Tumbaplatte des Seligen Domitians an der Ostwand der Kapelle, direkt unter der Rokokoempore, montiert. (Abb. 78 a + b). Der einschiffige Raum wird von einem eindrucksvollen barocken Umgangsaltar dominiert, der in

¹⁶³ Liedke 2006/2007, S.186.

¹⁶⁴ Die variierenden Schreibweisen von „Paumgartner“ und „Baumgartner“ im Mittelalter lassen sich durch dialektale Entwicklungen im bairischen Sprachraum erklären. Online: URL: <https://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/opus4/frontdoor/deliver/index/docId/46552/file/46552.pdf>

geschwungener Form in die Apsis eingefügt wurde. Ein reich vergoldeter Altar mit dem Altarbild der Apotheose Domitians ist von jeweils vier grau-weiß marmorierten Säulen flankiert. Zwischen den Säulenpaaren befinden sich zwei vergoldete Bischofsfiguren, die symbolisch den Ein- und Ausgang des Altarumgangs bewachen. Vor dem Altarbild steht ein gläserner Sarkophag, der die Reliquien des Ortsheiligen, seiner Gemahlin sowie eines Kindes birgt. Über dem gesprengten Altargebälk sind zahlreiche Engel und vier Heiligenfiguren zu sehen, die über die wertvollen Reliquien wachen. Die für diese Arbeit relevante Grabplatte steht etwas versteckt im hinteren Teil der Kapelle und fällt erst bei genauerem Hinsehen auf, da sie im Schatten der Empore an der Wand befestigt wurde.

9.1. Der Selige Domitian und seine Grabplatte

Als dritte Grabplatte von Millstatt ist die Tumbaplatte (Abb. 79) des slawischen Herzogs Domitian zu erwähnen. Diese Reliefplatte steht zentral an der Westwand und beeindruckt durch ihre lebhafte Farbenpracht. Hinsichtlich des Entstehungsdatums der Tumba bzw. ihrer Deckplatte gibt es unterschiedliche Ansichten. Richard Milesi¹⁶⁵ berichtet, dass die auffällige Deckplatte des „Heiligen“ Domitian um das Jahr 1449 entstanden sei. Er beschreibt sie kritisch, spricht von „ausgerutschten Beinen“ und einem „sackartigen Löwen“. Zur Polychromierung merkt er an, dass die farbige Fassung eine „lackartige Oberfläche“ aufweise, die den Gesamteindruck der Relieffigur beeinträchtigt. Im Dehio-Handbuch von Kärnten wird diese Tumbaplatte nur kurz erwähnt und darauf hingewiesen, dass sie mit der Jahreszahl 1449 versehen sei.¹⁶⁶ Karl Ginhart ergänzt in seinem Kunstbuch über Millstatt, Band 41, dass man trotz der angeführten Jahreszahl von 1449 davon ausgehen könne, dass die Grabplatte Domitians vermutlich um 1500 errichtet wurde. Es erklärt dies mit folgenden Worten:

*Trotz der inschriftlich angegebenen Datierung von 1449 gehört es erst der Zeit um 1500 an und geht stilistisch mit den Hochmeistergrabmälern zusammen.*¹⁶⁷

Wilhelm Deuer nimmt ebenfalls auf die Domitianplatte Bezug und geht davon aus, dass Johann Siebenhirter anlässlich der Aufstellung seines Domitian-Hochgrabes die Grabplatte in den 1490er Jahren errichten ließ. Deuer zieht einen salzburgisch-bayerischen Künstler in Betracht.¹⁶⁸ Franz Nikolasch führt in seinem Kunstführer¹⁶⁹ ebenfalls aus, dass die Grabplatte auf das Jahr 1449 datiert ist, ergänzt jedoch, dass Johann Siebenhirter den Tumbadeckel für das

¹⁶⁵ Milesi 1963, S. 21.

¹⁶⁶ Dehio Kärnten 2019, S. 544.

¹⁶⁷ Ginhart 1954, S. 16.

¹⁶⁸ Deuer 1996, S. 30.

¹⁶⁹ Nikolasch 2010, S. 31.

Hochgrab verwendet haben soll, das er zur Aufbewahrung der Gebeine Domitians in Auftrag gab und 1492 im Nordchor aufstellen ließ. In einem Bericht über eine romanische Truhe, die sich im Museum des ehemaligen Stiftes befindet, verweist Franz Nikolasch darauf, dass es sich vermutlich um den ehemaligen Reliquienschrein (Abb. 80) des Hl. Domitian handle.¹⁷⁰ Als Begründung führt er an, eine Notiz auf dem Domitianpergament entdeckt zu haben, die auf eine Reliquientruhe in der Sakristei der Stiftskirche verweist, deren Überführung in ein erhöhtes Grab durch Johann Siebenhirter erfolgt sei. Dazu merkt Nikolasch an:

*[.....]. Die Reliquien befanden sich daher in einem hölzernen Sarg, der im Hochgrab, das von Johann Siebenhirter im Jahre 1492 errichtet worden und bei der Erbauung der neuen Domitiankapelle 1632 in diese übertragen worden war, aufgestellt war. Wie dieses Hochgrab ausgesehen hat, wissen wir nicht, es wies mit Sicherheit die Grabplatte der Figur des Heiligen auf, die heute noch erhalten ist.*¹⁷¹

Zu welchem Zeitpunkt dieser Tumbadeckel genau gefertigt wurde, bleibt unklar und wirft Fragen auf, insbesondere wenn man von einer Errichtung des Hochgrabes um 1492 ausgeht. Auf dem umlaufenden Inschriftenband soll die Jahreszahl 1449 zu erkennen sein. Bedauerlicherweise konnte ich diese Angabe nicht verifizieren, da die Grabplatte unmittelbar unter der Decke des Chors angebracht wurde und die Schriftzeichen nur noch teilweise lesbar sind. Weshalb Johann Siebenhirter ein Tumbagrab errichtet haben soll, dessen Deckel etwa 50 Jahre zuvor angefertigt worden wäre, bleibt ungeklärt, da hierfür keine ausreichenden Quellen vorliegen. Die Reliefplatte hat eine Größe von 220 cm in der Höhe und 130 cm in der Breite. Die Inschrift auf der figuralen Grabplatte - ausgeführt in gotischen Minuskeln mit Versalien - lautet: „Beatus ·Domitianus· dux· Noricorum Fundator / [ecclesie Milstat] / ensis¹⁷² locus laudabilis sue Sepulture domus / Deo Dilecta (et) c(etera) 1449.“¹⁷³

Die Reliefplatte des Seligen Domitian befindet sich unter dem Sängerchor und wurde aus grauem Sandstein gefertigt. Die Umgestaltung des Denkmals sowie die Anfertigung eines Standfußes erfolgten im Jahr 1931 auf Anordnung des Bundesdenkmalamtes, das die Sicherung des Domitiansteins genehmigte. Der Standfuß wurde aus Beton und Kunststein hergestellt. Die Sanierungsarbeiten, die auch die Kapelle betrafen, wurden erst im Jahr 1958 abgeschlossen. Ein umlaufendes Inschriftenband mit aus dem Stein herausgearbeiteten und vergoldeten Minuskeln umrahmt das Relief. Die Randleiste ist abgeschrägt und im oberen Bereich durch die Einmauerung in die Wand beschnitten. Die Darstellung zeigt den Herzog stehend auf dem

¹⁷⁰ Nikolasch 2003, S. 179 – 193.

¹⁷¹ Nikolasch 2003, S. 186.

¹⁷² Leitner 1982, S. 31 – Hier handelt es sich um eine Textergänzung nach Eisler.

¹⁷³ Ebenda, S. 31 – Durch das Einfügen der Reliefplatte unter dem Sängerchor wurde das umlaufende Schriftband beschädigt, so dass nicht mehr genau feststellbar ist, ob die Jahreszahl nun 1444, 1449 oder auch 1499 heißt. (Übersetzung: Seliger Domitian, Herzog der Noriker, Gründer der Millstätter Kirche, lobenswerter Ort seiner Bestattung, ein von Gott geliebtes Haus, etc. 1449).

Rücken eines Löwen, der plump auf dem Boden der Grabplatte kauert und seine grob gemeißelte Tatze auf die Randleiste legt. Die wallende Mähne des Löwen fällt über seinen Rücken und umrahmt seinen Kopf wie eine braune Halskrause. Das kolorierte Gesicht des Löwen wirkt menschenähnlich und erscheint bizarr. Der Körper des Löwen ähnelt zwei unbearbeiteten, zufällig nebeneinander liegenden Felsbrocken, auf denen der Herzog steht - oder vielmehr beinahe zu schweben scheint.

Die Figur des Herzogs ist in ihren Proportionen und Bewegungen unnatürlich gestaltet und wirkt marionettenhaft. Der linke Arm hängt schlaff herab, während die Hand, eingefasst in einem steifen, metallenen Handschuh, das Schwert des Ritters hält. Die rechte Hand hingegen zeigt fein ausgearbeitete Finger, die eine Fahnenstange umschließen, an der ein seitenverkehrtes Kärntner sowie ein bayerisches Fantasiewappen angebracht sind. Wie bei den Grabplatten der Hochmeister ragt die Spitze der Stange über den Rand des umlaufenden Inschriftenbandes hinaus. Die Proportionen der Relieffigur, insbesondere das Verhältnis von Kopf, Oberkörper, Unterkörper und Beinen, erscheinen unausgewogen. Diese Disproportion beginnt mit dem im Verhältnis zum Kopf sehr kurzen Oberkörper, setzt sich im leicht nach rechts gekippten Hüftschwung sowie im schwingenden Schenkelrock fort und endet in den langen, kantigen Beinröhren mit spitzen Schnabelschuhen, die wie die Glieder einer Marionette herabhängen. Trotz dieser Unstimmigkeiten beeindruckt die Darstellung durch ihre Gesamtwirkung. Es bleibt schwer zu fassen, was genau den besonderen Reiz dieses Tumbadeckels ausmacht. Vermutlich ist es die intensive Farbgestaltung des Reliefs, die dem Slawenfürsten verliehen wurde, die diese Wirkung erzeugt. In einem Schreiben des bischöflichen Ordinariats von Gurk vom 27. Juni 1956 wird vermerkt, dass der sogenannte Domitian-Grabstein durch das Bundesdenkmalamt trockengelegt, restauriert und von Ruß- sowie Ölschichten der Kerzen gereinigt wurde, wodurch das Relief erneut in seinen „Originalfarben“ erstrahlte. Laut den Eintragungen des Bundesdenkmalamtes in der dazugehörigen Akte (Abb. 81) war dies offenbar die erste und zugleich letzte Restaurierung der Grabplatte sowie der Domitiankapelle.¹⁷⁴ Nach Sichtung der vorhandenen Dokumente konnten keine weiteren Hinweise auf zusätzliche Restaurierungsmaßnahmen gefunden werden.

Der Schöpfer des Kunstwerkes bettet den Kopf des Karantanenherzogs (Abb. 82) auf ein rotes, faltig gestaltetes Kissen, das mit goldfarbenen, gemusterten Zierringen und roten Quasten dekoriert ist. Das Antlitz des Herzogs erinnert an eine geschnitzte Holzfigur, umrahmt von wallendem Haar und einem langen Bart. Gekrönt wird sein Haupt von einem Herzoghut,

¹⁷⁴ Es handelt sich um meine persönliche Nachforschung im Bundesdenkmalamt in Klagenfurt, ich durfte die Akte kopieren und dessen Inhalt für meine Arbeit verwenden.

der jenem im Glas-Messingsarkophag (Abb. 83) ähnelt, während ein hinter ihm platzierter Heiligenschein die Verehrung unterstreicht, die dieser möglicherweise fiktiven oder historischen Figur zuteilwurde. Der Kopf ist leicht nach rechts geneigt, die Mimik vermittelt Freundlichkeit und die Augen, versehen mit weißen Glanzlichtern, sind nach oben gerichtet. Über den vergoldeten Rüstpanzer fällt ein purpurfarbener Mantel in schmalen Falten herab, der durch eine goldene Agraffe zusammengehalten wird. Die Schuhe des Herzogs sind schwarz, die Wappen, in den traditionellen Farben der jeweiligen Länder gehalten, und der Körper des Löwen sind in ockerfarbenen und braunen Tönen bemalt. Das Gesicht des Herzogs sowie das des Löwen zeigt einen rosa-beigen Hautton, wobei Lippen und Maul kräftig gerötet sind. Die Konturen von Nase, Mund, Augenbrauen und Stirn des Herzogs sind klar hervorgehoben, die Wange ist dezent mit Rottönen akzentuiert. Die Gesichtszüge des Löwen erscheinen hingegen gröber und markanter, das breite Maul ist dunkelbraun umrandet. Heraldisch links befindet sich ein länglicher Wappenschild mit den Wappen der Länder Bayern und Kärnten, der an das Schwert gelehnt ist. Wie bereits von Milesi festgestellt, vermittelt das gesamte Werk durch seine kräftige Farbgestaltung den Eindruck einer lackierten Oberfläche.¹⁷⁵ Wie bereits eingangs erwähnt, lassen sich erhebliche Übereinstimmungen mit dem spätgotischen Domitian-Tafelbild (um 1500) von Thomas von Villach feststellen (Abb. 84 a, Abb. 84 b). Zudem existiert eine geschnitzte Holzbüste, die vermutlich aus der Völkermarkter Schnitzwerkstatt stammt und bemerkenswerte Ähnlichkeiten zum Domitianrelief aufweist (Abb. 85). Es kann nicht ausgeschlossen werden, dass sich die jeweiligen Künstler in der Ausführung ihrer Werke gegenseitig beeinflusst haben, wobei die Richtung dieser Beeinflussung unklar bleibt.¹⁷⁶

Besonders interessant erscheint die Untersuchung des Herstellungszeitraums der Tumbaplatte. Anhand des Erscheinungsbildes des Grabdenkmals, des Stils der Relieffigur und der Gestaltung des Ritterharnisches lässt sich das Werk stilistisch in die Mitte des 15. Jahrhunderts einordnen. Um diese Einschätzung zu untermauern, werden im Folgenden einige Beispiele herangezogen. Die von mehreren Kunsthistorikern vertretene Ansicht, dass die zugehörige Tumba im Auftrag Johann Siebenhirters gefertigt und 1492 aufgestellt wurde, wirft demnach Fragen auf, da zwischen der Datierung auf der Tumbaplatte und der Aufstellung des Hochgrabes ein Zeitraum von 43 Jahren liegt.¹⁷⁷ Es bieten sich verschiedene Interpretationsmöglichkeiten an. Erstens könnte die Lesbarkeit der Inschrift durch die Einmauerung der Platte unter dem Sängerchor so stark beeinträchtigt worden sein, dass eine

¹⁷⁵ Milesi 1963, S. 21.

¹⁷⁶ Wlattnig 2008, S. 278.

¹⁷⁷ Ich verweise auf die bereits angeführte Stelle bei Franz Nikolasch 2010, S. 31.

alternative Datierung in Betracht gezogen werden muss. Zweitens wäre es denkbar, dass der Steinmetz, der die Platte angefertigt hatte, stilistisch noch stark von der Spätgotik beeinflusst war und dem Herzog deshalb das Erscheinungsbild eines Ritters um 1450 verlieh. Sollte das Relief tatsächlich 1449 entstanden sein, müsste man annehmen, dass die Benediktiner, die zu jener Zeit das Kloster führten, den Auftrag zur Herstellung des Tumbadeckels erteilten. Da jedoch bekannt ist, dass sich das Kloster zu diesem Zeitpunkt in einem herabgewirtschafteten und äußerst maroden Zustand befand, stellt sich die berechtigte Frage, wer die Finanzierung übernommen haben könnte - möglicherweise Pilger oder die gläubige örtliche Bevölkerung?

Johann Siebenhirter wurde erst im Jahr 1469 als Hochmeister des St.-Georgs-Ritterordens in Millstatt feierlich eingesetzt und war zuvor mit umfassenden organisatorischen, wirtschaftlichen sowie baulichen Aufgaben im Zusammenhang mit dem vernachlässigten Stift betraut. Die Jahreszahl 1492, die am Siebenhirterurm vermerkt ist, bestätigt den Abschluss der umfangreichen Umbauarbeiten. Dieses Datum wird auch in einem Bericht des Jesuitenpaters Philippus Algamb aus dem 17. Jahrhundert erwähnt.¹⁷⁸ Im Rahmen der feierlichen Weihe der gesamten Anlage könnte die feierliche Überführung der Gebeine Domitians in ein neu errichtetes Grab vor der heutigen Annakapelle stattgefunden haben.¹⁷⁹ Daraus lässt sich ableiten, dass der Auftrag zur Anfertigung der Grabplatte vor oder um diese Zeit erteilt worden sein muss. Die Annahme, dass Tumba und Tumbadeckel separat gefertigt wurden, halte ich für wenig plausibel, da es kaum nachvollziehbar erscheint, einen derart aufwendigen Grabstein ohne den zugehörigen Unterbau zu gestalten. Die Frage nach dem Urheber der Tumbaplatte bleibt weiterhin ungeklärt. Die Reliefplatte ist aufwendig gestaltet und polychrom gefasst, wirkt jedoch stilistisch weitaus unausgereifter als die kunstvollen Werke der Hochmeister Siebenhirter und Geumann. Dies deutet darauf hin, dass ein weniger bekannter Meister - möglicherweise ein lokaler, nicht so versierter Steinmetz - für die Ausführung verantwortlich war. Allerdings wurde die Steinmetz-Bruderschaft in Kärnten erst im Jahr 1464 in Maria Saal gegründet, weshalb es als relativ unwahrscheinlich gilt, dass ein Kärntner Bildhauer oder Steinhauer vor 1492 an Domitians Grabdenkmal beteiligt war, sei es an der Tumbaplatte selbst oder am gesamten Ensemble des Tumbagrabmals. Um die Datierung des Kunstwerks zu untermauern, beabsichtige ich, mehrere Grabplatten aus der Mitte des 15. Jahrhunderts vorzustellen und auf ihre stilistischen Parallelen hin zu untersuchen, um ein mögliches Errichtungsdatum näher einzugrenzen.

¹⁷⁸ Milesi 1970, S. 59.

¹⁷⁹ Nikolasch 2003, S. 185.

9.2. Vergleichsplatten zum Domitiandenkmal

Die erste Vergleichsgrabplatte zeigt Graf Ludwig XI. von Öttingen (Abb. 86), der 1440 verstarb und in der Pfarrkirche Maria Himmelfahrt in Kirchheim am Ries beigesetzt wurde. Leider sind keine spezifischen Informationen darüber verfügbar, welcher Künstler die Grabplatte Ludwig XI. geschaffen hat. Die Tumbaplatte weist eine starke Ähnlichkeit zur Domitiansplatte auf und ist ebenfalls polychrom gefasst. Der Graf wird in einer Ritterrüstung dargestellt, über seine Schultern ist ein roter Mantel gelegt. Um die Taille trägt er einen eng geschnürten Gürtel, der bei Domitian nicht vorhanden ist. Stattdessen wird Domitians Hüftbereich von einem schmalen, goldfarbenen Reif umspannt. Weitere goldene Ringe verzieren dessen Rüstung und verlaufen in konzentrischen Bahnen nach unten. Während der Rock Ludwigs XI. ein quer verlaufendes Muster aufweist, schmücken den Hüftbereich schmale Rillen, die sich in breite, horizontale Röhrenfalten fortsetzen. Der Hut des Grafen zeigt eine auffällige Ähnlichkeit zu dem des Karantenenherzogs und ist mit einer Verzierung versehen, die einen Hermelinpelz imitiert. Die Position der beiden Wappentiere ist identisch - sie sind jeweils in die linke Ecke der Platte gedrängt, wodurch dahinter Platz entsteht. Bei Domitian wird dieser Raum für das Wappen genutzt, wohingegen er bei Ludwig der Schwertspitze vorbehalten ist. Beide Figuren tragen, der Mode ihrer Zeit entsprechend, vorne spitz zulaufende Schuhe. Ein weiterer Unterschied zeigt sich in der Standhaltung: Während Domitian lediglich mit einem Bein auf dem Rücken des Löwen ruht, steht Ludwig mit beiden Füßen stabil auf seinem Hund. Anstelle einer Fahne hält der Graf in seiner rechten Hand einen Rosenkranz, den er nah an seine Brust drückt.

Rechts und links von Ludwigs Haupt befinden sich ein Vollvisierhelm mit einem Hund als Helmzier sowie sein Familienwappen. Ein markanter Unterschied zeigt sich in den Proportionen der Figuren. Domitian wirkt klein und gedrungen, sein Kopf sitzt schräg und harmonisiert nicht mit der Linie der Schultern, wodurch seine Haltung unnatürlich erscheint. Im Gegensatz dazu wirkt die stramme Haltung des Grafen, dessen rechte Hand auf seinem Herzen ruht, deutlich lebensechter und dynamischer. Oberhalb der Hand, auf der linken Seite seines Mantel sieht man eine Agraffe mit goldener Schnur und einem Drachensymbol.¹⁸⁰ Obwohl die Grabplatten in der Ausführung zum Teil verschieden sind, ist mit freiem Auge ersichtlich, dass beide Werke viele Ähnlichkeiten aufweisen und stilistisch in dasselbe Entstehungsjahrzehnt passen.

¹⁸⁰ <https://www.historie.hranet.cz/heraldika/etc/drachenorden.pdf> (31.05.2024)

Die nächste Vergleichsgrabplatte zeigt Hadmar IV. (Abb. 87) aus der Familie der Herren von Laaber, Brunn und Breitenegg, einem bayerischen Adelsgeschlecht. Hadmar IV. bekleidete das Amt des Bürgermeisters von Regensburg und verstarb im Jahr 1420. Sein Grabdenkmal befindet sich in der Pfarrkirche St. Jakobus in Laaber.¹⁸¹ Der etwas jüngere Grabstein Hadmars ist aus Rotmarmor gefertigt und zeigt ein Relief des Verstorbenen in vollständiger Rüstung. Auch hier lassen sich stilistische Parallelen zwischen der Domitian- und der Hadmarplatte erkennen, da sowohl die Rüstung als auch die Proportionen eine ähnliche Gestaltung aufweisen, obwohl die Hadmarplatte zeitlich früher entstanden ist. Die Position der Fahnenstange sowie die Haltung von Armen und Beinen entsprechen weitgehend jener der Domitianplatte. Hadmar hält die Fahnenstange mit seiner angewinkelten rechten Hand, während die linke senkrecht zum Boden ausgestreckt ist und vermutlich einen Lederbeutel mit langem Riemen umfasst. Seine leicht gespreizten Beine stehen in identischer Haltung, allerdings auf einer Bodenplatte. Parallelen in der Gestaltung zeigen sich auch zwischen dem Rittergewand Hadmars und jenem von Graf Ludwig XI.¹⁸² Trotz der zeitlichen Differenz und einiger abweichender Details kann das Werk hinsichtlich seines Stils mit dem Relief des Stadtheiligen von Millstatt verglichen werden. Die Grabplatte Hadmars, des ehemaligen Bürgermeisters von Regensburg, besteht aus poliertem Rot- oder Mandelscheck. Aufgrund der starken Musterung des Steins sind die Gesichtszüge, die Rüstung sowie Details der Platte nur schwer zu erkennen. Hinsichtlich der Körperhaltung bestehen kleinere Unterschiede. Hadmar steht gerade, während Domitian mit leichtem Hüftschwung dargestellt ist. Zudem wirkt Hadmars Körperbau weniger gedrungen, seine Beine erscheinen gestreckter. Große Ähnlichkeiten zeigen sich hingegen in der Kopfform, den wehenden Haaren, dem Vollbart mit ausgeprägtem Oberlippenbart sowie der Kopfbedeckung.

Weiters soll die Grabplatte Friedrichs IX. von Pettau († 1438) als Vergleichsobjekt herangezogen werden (Abb. 88 a + b). Der Grabstein befindet sich im Schloss Ptuj in Slowenien und wurde um 1440 aus rotem Marmor gefertigt.¹⁸³ Obwohl das Dekor der Reliefplatte Friedrichs IX. von Pettau weitaus vielfältiger und detailreicher ausgearbeitet wurde, weisen die Darstellungen der beiden Männer auffällige Ähnlichkeiten auf. Diese zeigen sich insbesondere in der Ausführung ihrer Ritterrüstungen, die dem damals zeitgemäßen Stil entsprechen. Die Übereinstimmungen beginnen bei den ausgestellten Waffenröcken, die beide gerillt und am Saum leicht ausgestellt sind. Auch die Brustpanzer weisen Parallelen auf. Sie

¹⁸¹ https://www.heimatforschung-regensburg.de/1096/1/1743702_DTL1190.pdf (31.05.2024)

¹⁸² Diese Parallelen manifestieren sich insbesondere im Tonnenrock, der bei beiden Rittern in runden Röhrenfalten ausläuft.

¹⁸³ https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Friedrich_IX_of_Pettau_Gravestone (31.05.2024)

zeigen ein schräg nach oben verlaufendes Muster und verfügen über eine bzw. zwei Schwebescheiben. Die Form der Kopfbedeckung ist identisch, während die gelockten Haare der beiden Edelmänner gleich lang sind und ihr Kopf jeweils leicht zur Seite geneigt erscheint. Während Herzog Domitian auf einem Löwen steht, ist Friedrich IX. von Pettau auf einem Hund positioniert. Beide Ritter tragen spitz zulaufende Rüstungsschuhe, Beinröhren und markant hervortretende Kniebuckel. In ihrer rechten Hand halten sie eine Fahnenstange, während die linke Hand auf einem Schwert ruht. Es steht außer Zweifel, dass der Grabstein des Herrn von Ptuj von einer technisch weitaus versierteren Künstlerhand geschaffen wurde. Mein Ziel war es jedoch, aufzuzeigen, dass der Stil der Domitianplatte genau der angegebenen Jahreszahl 1449 entspricht. Weitere Beispiele könnten zur Verifizierung des Herstelldatums herangezogen werden.

Das wohl bekannteste Vergleichsobjekt wäre die eindrucksvolle Rotmarmorplatte von Ernst I., dem Eisernen, Herzog von Steiermark, Kärnten und Krain sowie Vater Friedrichs III. (Abb. 89 a + b). Ernst I. verstarb 1424 und wurde im Zisterzienserstift Rein bei Graz bestattet. Auch in diesem Fall kann die Domitianplatte nicht mit der kunstfertigen Ausführung des Tumbadeckels von Ernst I. konkurrieren. Es soll jedoch hervorgehoben werden, dass die Mode und der Stil der Domitianplatte einer Stilrichtung der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zuzuordnen sind. Die Vita des Seligen Domitian berichtet, dass das Grabmal 1492 durch Johann Siebenhirter aufgestellt wurde.¹⁸⁴ Dies impliziert eine Entstehung der Grabplatte um das Jahr 1500. Sollte die Tumbaplatte jedoch tatsächlich im Jahr 1492 im Stil um 1450 gefertigt worden sein, könnte dies entweder auf eine bewusste Auftragserteilung oder auf die Ausführung durch einen weniger erfahrenen, möglicherweise noch der Hochgotik verpflichteten Künstler zurückzuführen sein. Da hierzu keine gesicherten Informationen vorliegen, bleiben sowohl das genaue Entstehungsdatum als auch der Künstler selbst ungeklärt.

9.3. Domitian von Millstatt - historische Persönlichkeit oder reine Fiktion

Im Rahmen von Umbauarbeiten am Kreuzgang wurde ein Marmorfragment durch Professor Franz Nikolasch, den Gründer des Millstätter Stiftsmuseums, entdeckt und anschließend vom Archäologen Franz Glaser untersucht. Das Fragment, ein Teil einer Grabplatte, weist eine Dicke von 15 cm, eine Breite von 32,5 cm und eine Höhe von 27,3 cm auf.¹⁸⁵ Im Rahmen eines persönlichen Gesprächs mit Professor Glaser erhielt ich detaillierte Informationen über diesen bemerkenswerten Fund, den Ablauf der Begutachtung sowie die Rekonstruktion des Inschriftentextes (Abb. 90 a + b). Glaser erläuterte zudem, dass das

¹⁸⁴ Nikolasch 1997, S. 174, Pkt. 5-10.

¹⁸⁵ Ebenda, S. 137.

Fragment Bearbeitungsspuren aufweise, die vermutlich von einem Meißel herrühren, der zur Öffnung des Grabes verwendet worden sein könnte. Im Text des Benediktinermönchs, der heute im Stiftsmuseum aufbewahrt wird, wird explizit auf die Öffnung des Grabsteins Bezug genommen.¹⁸⁶ Vermutlich wurde das Grabmal nach dem ersten Großbrand der Kirche Mitte des 13. Jahrhunderts geöffnet und die Gebeine verlagert, woraufhin sie den später dokumentierten Weg nahmen. Die Rekonstruktion der erhaltenen Inschrift untermauert die Erzählung des anonymen Benediktinermönchs. In Zusammenarbeit mit mehreren Fachkollegen sowie unter Einbeziehung zahlreicher Standardgrabinschriften aus dem 8. und 9. Jahrhundert entwickelte Prof. Glaser ein Modell, das sich plausibel als mögliche Inschrift einer Grabplatte des Seligen Domitian vorstellen lässt: „HIER RUHT HERZOG DOMITIAN, DER ZUR ZEIT KAISER KARL DES GROSSEN DAS HEIDENTUM BESIEGTE UND DAS VOLK ZUM CHRISTENTUM BEKEHRTE“.

Obwohl seine Schilderung darüber, wie er dieses Rekonstruktionsziel erreichen konnte, äußerst interessant und spannend ist, würde eine detaillierte Ausführung an dieser Stelle zu weit führen. Auf meine Frage an Professor Glaser, ob es vorstellbar sei, dass die vom Karantanenherzog errichtete Urkirche unter der heutigen Kirche liegen könnte, bestätigte er dies mit einem „Ja“. Er wies jedoch darauf hin, dass die finanziellen Mittel fehlen, um entsprechende umfassende Forschungen durchzuführen. Die Frage, ob dieser Karantanenfürst tatsächlich existierte und ob er die erste Kirche in Millstatt erbauen ließ, bleibt weiterhin ungelöst. Es wäre jedoch bedeutsam, wenn die Überlieferung des Mönchs und dessen faszinierende Darstellung der Taten des Herzogs historisch belegbar wären. Der Name Millstatt, der einer Überlieferung zufolge auf die Zerstörung von „mille statuae“ eines Heidentempels zurückgeht, könnte dadurch bestätigt werden. Auch die Errichtung der ersten Kirche ließe sich möglicherweise mit einer historisch fassbaren Person namens Domitian verknüpfen. Die Gebeine wurden jedenfalls über Jahrhunderte bewahrt und verehrt. Der Standort des Reliquienschreins wechselte im Laufe der Zeit mehrfach, doch blieb er stets ein heiliger Ort für Pilger und Besucher der Kirche. Bevor die Tumbaplatte Domitians ihren heutigen Platz in der Domitiankapelle erhielt, wurde sein Grab an verschiedenen Stellen in und um die Kirche verortet. Seine Gebeine sollen ursprünglich in einem Grab innerhalb der Kirche oder möglicherweise in der damaligen Marienkirche bestattet worden sein, wobei eine Einmauerung in die Mauer der Kirche oder der Marienkapelle als zeitgenössische Bestattungsform in Betracht gezogen wird. Später soll sich die Ruhestätte neben dem Hauptaltar, in der Sakristei und im 15. Jahrhundert vor dem Nordchor der Stiftskirche befunden

¹⁸⁶ Ebenda, S. 174, Pkt. 5-10.

haben. Die Frage, welcher Platz ihm von Anfang an zugedacht war, bleibt unbeantwortet. Ebenso unklar ist, ob und wo sich das Steingrab befand, zu dem das entdeckte Fragment der Grabplatte gehörte. Fest steht jedoch, dass ein solches Grab existierte - andernfalls könnte das nahe der Kirche gefundene Steinfragment nicht erklärt werden. Ein Mönch des Millstätter Benediktinerstifts, der die Legende Domitians niederschrieb, erwähnt eine Grabinschrift auf seinem steinernen Grab. Es liegt nahe, dass das wiederentdeckte Fragment Teil dieser Grabplatte war, ein Fund, der die Forscher bis heute beschäftigt.

10. Die beiden Hochmeister und ihre Liebe zur Kunst

Durch kreative Konzepte, künstlerisches Feingefühl und architektonische Kompetenz verwandelten die Hochmeister Siebenhirter und Geumann das Kloster in ein beeindruckendes Anwesen. Zahlreiche bis heute erhaltene Kunstschatze zeugen von dieser glanzvollen Epoche und erinnern an die Blütezeit Millstatts. Besonders hervorzuheben sind die bereits behandelten, an die ehemalige Stiftskirche angebaute Kapellen, die 1490 bzw. 1505 fertiggestellt wurden. Auf den ersten Blick erscheinen diese Kapellen als reine Grabkapellen der beiden mächtigen Ordensherren. Ein wesentliches Element fehlt heute, zwei monumentale Tafelbilder, die einst als Altarbilder dienten und gemeinsam mit den beiden Grabplatten maßgeblich zur kunstvollen Gestaltung des Kapellenraums beitrugen. Diese Gemälde standen in direktem Zusammenhang mit dem Leben der beiden Männer, sollten ihre Taten und ihre Bedeutung veranschaulichen, Episoden aus ihrem Wirken darstellen und zugleich als dauerhaftes Erinnerungsmal dienen. Oberhalb der Altäre, in die Dreieckform der auslaufenden Sternrippen waren vermutlich die Tafelgemälde eingepasst. Mittels Fotomontage habe ich versucht einen etwaigen Zustand nachzuvollziehen und das Ergebnis bestätigt diese Überlegungen. Bei der Siebenhirtertafel nimmt man wahr, dass sich das ehemalige Altarbild dem Gewölbe einfügt und die blaue Hintergrundfarbe des Tafelbildes mit dem Blau des Sternenhimmels verschmilzt. Allein die eindrucksvolle, bildliche Wiedergabe der Einsetzungszeremonie der 295 cm breiten und 235 cm hohen Holztafel, neben dem Rotmarmordenkmal muss jeden Betrachter beeindruckt haben. Die Siebenhirtertafel, die ursprünglich mittels zwei Flügeln verschließbar war, zeigt die historische, 1469 ausgeführte Inaugurations-Zeremonie Johann Siebenhirters in der Lateransbasilika in Rom.

Entsprechend dem spiegelbildlichen Aufbau zur Siebenhirterkapelle befindet sich in der Geumannkapelle ein barocker Seitenaltar, der passgenau auf die vorhandene Wandnische sowie das Gewölbe abgestimmt wurde. Ursprünglich dürfte die Geumanntafel anstelle dieses Altars

angebracht gewesen sein. Mit einer Breite von etwa 284 cm und einer Höhe von 245 cm weist sie ähnliche Maße wie die Siebenhirtertafel auf. Das Tafelbild zeigt Maria mit dem Kind im Strahlenkranz, flankiert vom Stifter und seiner Familie. Dank der ebenfalls spitzbogigen Gestaltung konnte das Gemälde harmonisch in das Gewölbe integriert werden, wodurch es optisch mit der Wand zu verschmelzen schien. Eine von mir angefertigte Fotomontage illustriert auch hier den ursprünglichen Zustand der Ausgestaltung der Kapellen an Hand der beiden Tafelbilder (Abb. 91 a + b). Die Belichtung durch die runden Fenster dürfte die Bilder ideal hervorgehoben haben. Bedauerlicherweise besteht heute keine künstlerische Einheit mehr zwischen den Tafelbildern und den Grabdenkmälern, obwohl sie für die beiden Ordensmänner zentrale Ereignisse ihres Lebens symbolisierten.

Inhaltlich unterscheiden sich die Werke deutlich. Die Siebenhirtertafel veranschaulicht ein zentrales Ereignis im Leben des ersten Hochmeisters, während die Geumantafel den Charakter eines Votivbildes aufweist. Sie zeigt eine Schutzmantelmadonna im Strahlenkranz, stehend auf einem Drachen, sowie die Familie des Stifters. Nachdem die Bilder in der Jesuitenzeit aus den Kapellen entfernt und an verschiedenen Orten aufgestellt wurden, erlitten sie erhebliche Schäden. Feuchtigkeitseinwirkungen haben insbesondere das Geumantafelbild im oberen Bereich des Spitzbogens stark zerstört; die Konturen des Oberkörpers der Gottesmutter und des Kindes sind nahezu ineinandergefließen und unkenntlich geworden. Der Leiter der Abteilung für Kunstgeschichte in Klagenfurt, Mag. Wlattnig, berichtet, dass nicht nur Feuchtigkeit, sondern auch ein partieller Holzwurmbefall die Gemälde in Mitleidenschaft gezogen habe.¹⁸⁷ Nach der Auflösung der Jesuiten Herrschaft in Millstatt und der darauffolgenden staatlichen Übernahme wurden die Tafelbilder zusammen mit weiteren Kunstwerken im Hofmeisterschloss gelagert. Nachdem die Gemälde in den Besitz des Geschichtsvereins für Kärnten übergegangen waren, wurden sie zunächst im Historischen Museum im Klagenfurter Landhaus ausgestellt und einige Jahre später in das neu errichtete Museum in Klagenfurt übersiedelt. Während des Zweiten Weltkrieges wurden mehrere Kunstwerke, darunter auch die beiden Tafelbilder, im Schloss Töscheldorf bei Althofen gesichert untergebracht und gelangten erst 1952 wieder nach Klagenfurt zurück.¹⁸⁸ 1966 wurde die Siebenhirtertafel im Rahmen der Landesausstellung „Friedrich III. - Kaiserresidenz in Wiener Neustadt“ gezeigt und 1969 in der Innsbrucker Ausstellung über Maximilian I. im Zeughaus präsentiert. Im Jahr 2018 entschied man sich, in Kooperation mit dem Bundesdenkmalamt, umfangreiche Restaurierungs- und Untersuchungsmaßnahmen

¹⁸⁷ Wlattnig 2022, S. 180.

¹⁸⁸ Ebenda, S. 180.

durchzuführen. Unter der Mitwirkung des Kunsthistorischen Museums, der Akademie der bildenden Künste in Wien sowie der Universität für Bodenkultur wurden dendrochronologische Untersuchungen durchgeführt und das Gemälde mikro- sowie makroskopischen Analysen, UV-Licht-Untersuchungen und Prüfungen an Pigmenten und Bindemitteln unterzogen. Das Tafelbild wurde umfassend restauriert, sorgfältig untersucht und mit einer neuen Rückwand versehen. Seit 2022 wird es in der Millstatt-Abteilung des Landesmuseums präsentiert. Die Geumantafel befindet sich weiterhin im Depot und wartet auf eine künftige Restaurierung.¹⁸⁹

10.1. Die Siebenhirtertafel - historischer Hintergrund und Ikonographie

Das Tafelbild (Abb. 92, 93) der Inaugurations-Zeremonie in der Lateransbasilika in Rom präsentiert sich als einzigartiges Zeugnis der Zeit Friedrich III. und des St. Georgs-Ritterorden. Das etwa sieben Quadratmeter große Bild wurde vermutlich während der Errichtungszeit der Kapelle und anlässlich des 20-jährigen Jubiläums des Ritterordens von Johann Siebenhirter in Auftrag gegeben. Unter Beisein des ganzen Hofstaates des Kaiserhauses, der päpstlichen Kurie, Papst Paul II. und Kaiser Friedrich III. wird dieses bedeutende historische Ereignis feierlich inszeniert.¹⁹⁰ Die Einsetzung in das Amt des Hochmeisters wird in drei simultanen Szenen dargestellt (Abb. 94). Die Abfolge der Zeremonie - beginnend mit dem Treueeid (Abb. 95), gefolgt vom Ritterschlag (Abb. 96) und abschließend mit der Investitur (Abb. 97) durch die Überreichung des Ordensgewandes - wird eindrucksvoll ins Bild gesetzt. Johann Siebenhirter kniet im langen weißen Gewand mit gefalteten Händen vor den beiden Würdenträgern. Das Gewand fällt in langen Röhrenfalten¹⁹¹ zu Boden, welche in gotisch anmutenden, aufgebauchten Knitterfalten enden; darunter sind die schwarzen Schnabelschuhe zu sehen. Die verschiedenen Körperhaltungen und Handlungen der drei Figuren erzeugen eine Dynamik, die den Ablauf der Zeremonie visualisiert und den Betrachter in das Ereignis einbindet.

Im ersten Bild kniet Siebenhirter mit gefalteten Händen und leicht nach rechts gedrehtem Kopf, wobei sein Blick auf das geöffnete Buch des Papstes gerichtet ist. In der zweiten Szene wendet er den Blick direkt den beiden Würdenträgern zu. Die dritte Darstellung zeigt ihn stark im linken Profil, während seine Augen auf das Skapulier gerichtet sind, bereit, diese besondere Auszeichnung zu empfangen. Der Kaiser präsentiert das Ordensskapulier in den ersten beiden Szenen allein und steht dabei auf einem erhöhten Podest. Im dritten Bild

¹⁸⁹ Ebenda, S. 181 – 183.

¹⁹⁰ Ebenda, S. 182.

¹⁹¹ Die Röhrenfalten werden auch auf dem Relief seines Grabmals angedeutet.

halten Papst und Kaiser das Skapulier gemeinsam über Siebenhirter, wodurch dessen Einsetzung als Hochmeister feierlich besiegelt wird. Der Papst wird ebenfalls in drei unterschiedlichen Gesten dargestellt. In der linken Szene hebt er die Hand über die Bibel zum Schwur, in der mittleren Szene vollzieht er - abweichend von der üblichen Praxis - mit dem Schwert den Ritterschlag, obwohl diese Handlung dem Kaiser zugestanden hätte. Im rechten Bild hebt der Papst erneut die Hand zum Segen, um Siebenhirter zu weihen und ihn in seiner neuen Aufgabe zu stärken. Gleichzeitig greift er mit der linken Hand unter das Skapulier, um es gemeinsam mit dem Kaiser über den Kopf des neuen Hochmeisters zu legen. Das rote Georgskreuz, das das Ordensgewand ziert, sticht durch seinen intensiven Weiß- und Rotton hervor und lenkt den Blick des Betrachters auf diesen zentralen Moment der Handlung. Es ist denkbar, dass der Künstler bewusst auf den starken Farbkontrast zurückgegriffen hat, um die Bedeutung der Szene hervorzuheben. Auch das leuchtende Weiß der päpstlichen Kleidung bildet einen Kontrast zum dunkleren Untergewand Siebenhirters. Besonders bemerkenswert sind die porträthaften Darstellungen Kaiser Friedrichs III. (Abb. 98 a) und Papst Pauls II. (Abb. 98 b). Mit ernstem Ausdruck assistiert der Kaiser dem Papst, wobei sein Blick leicht gesenkt auf Siebenhirter ruht. Er trägt die goldene Kaiserkrone, die mit Edelsteinen, einem Perlengeflecht und einer roten Samtmitra verziert ist. Sein dunkelgrünes, pelzverbrämtes Ornat mit weißer Bluse wird am Kragen von einer Zickzack-Schnur geschlossen. In der dritten Szene lässt sich unter dem Mantel ein Beinkleid mit goldener Gürtelschnalle erkennen.

Der Papst thront auf einer Bank, die sich über die gesamte Breite der drei Szenen erstreckt. An ihrer rechten Seite ist eine Armlehne mit vergoldeten Holzknäufen sichtbar. Die Bank ist mit dunkelbraun-goldenem Brokat auf der Sitzfläche sowie goldenem Brokat auf der Rückenlehne überzogen und steht auf einem erhöhten Podest. Sie fungiert als verbindendes Element der Darstellung. Gekleidet in ein weißes Untergewand und einen purpurroten Mantel mit dunkler Borte, verkörpert der Papst in würdiger Weise den Heiligen Stuhl. Der Stoff des Mantels vermittelt den Eindruck eines edlen, in sich gemusterten Seidendamasts, der vor allem in den ersten beiden Szenen gut zur Geltung kommt. Zusammengehalten wird der Mantel von einer prächtigen, goldenen Agraffe, die mit einem strahlend roten Edelstein verziert ist. Das Haupt des Papstes schmückt eine goldene Mitra mit einem Kreuz an der Spitze. Obwohl die Einsetzungszeremonie im Hintergrund des Bildes dargestellt wird, zieht sie durch die prägnante Farbgebung sofort die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich. Die erzählerische Wirkung der Darstellung wird durch die kunstvolle Gestaltung in einem beinahe eigenständigen Bildraum verstärkt. Die detailreiche Gestaltung der Teppiche im Hintergrund betont zusätzlich die Feierlichkeit der Szene. Das rote Gewölbe, das entgegen der tatsächlichen Architektur der

Lateransbasilika das Chorgewölbe von Millstatt darzustellen scheint, verleiht der Szene eine zusätzliche symbolische Bedeutung.¹⁹²

Der zweite Blick des Betrachters fällt auf den kaiserlichen Hofstaat (Abb. 99) im Vordergrund des Gemäldes. Auf einem im Kreuzverband verlegten, gemusterten Fliesenboden in hellbraunem Keramikton, stehen sechzehn Personen in unterschiedlichster Gewandung und Körperstellung. Der Hofnarr steht zentral und wendet sich den Betrachtern zu. Er trägt ein grellgelbes Narrenkleid mit Narrenhaube. Die Ärmel, die Haube und der Saum sind mit einem schwarz-grauen Stoff verziert, während übergroße graue und schwarze Knöpfe seine Brust schmücken. Ein schmaler Gürtel umschließt seine Taille und legt das Kleid in der Mitte in feine Fältchen. In seiner rechten Hand hält er ein typisches Narrenattribut, eine kunstvoll aus Holz geschnitzte Marotte. Auf der Darstellung „Der Narr“ (Abb. 100 a) von Marx Reichlich aus den Jahren 1515/20 ist das Porträt eines Narren zu sehen, der ebenfalls eine Marotte präsentiert, die derjenigen auf dem Tafelbild stark ähnelt. Abgesehen davon, dass sie seitenverkehrt positioniert ist, fällt eine auffallende Ähnlichkeit zum Narrenstab von der Siebenhirterplatte auf. Der Harlekin (Abb. 100 b) beschäftigt sich zudem spielerisch mit einem weißen Hirtenhund, der vermutlich dem Hochmeister gehörte.¹⁹³

In der vorderen Bildmitte, hinter dem Hofnarren, stehen fünf bedeutende Männer des Hofstaates. An den äußeren Rändern sind die beiden Stäbelmeister positioniert, erkennbar an ihren grünen, mantelförmigen Umhängen und den Zeremonienstäben. Der Stäbelmeister auf der linken Seite trägt einen bodenlangen dunkelgrün-schwarzen Mantel. Seine rechte Hand ruht auf dem Stab, während die linke in den Mantelfalten verborgen ist. Sein Blick scheint auf ein Ereignis außerhalb des Bildes gerichtet zu sein. Das wallende Haar fällt ihm über die Schultern und wird im Nacken von einer flachen, barettartigen Haube gehalten. Der zweite Stäbelmeister trägt einen kürzeren, ärmellosen Umhang, unter dem ein schwarz-weiß gemustertes Hemd mit kunstvoll gestalteten Ärmeln sowie ein schwarzes Beinkleid zu erkennen sind. Sein Haupt wird von einer kunstvoll bestickten, goldenen Kappe geschmückt, die in ihrer Form an ein Schneckenhaus erinnert. Seine Arme liegen entspannt übereinander auf dem Zeremonienstab und er scheint geduldig auf das Ende der Feierlichkeiten zu warten. Die ruhige Haltung seiner Arme lässt jedoch den großen Schritt, den er gerade macht, nicht nachvollziehbar erscheinen. Bildparallel zur Einsetzungsszene sind, neben dem Hofnarren, noch drei weitere bedeutende Mitglieder des Hofstaates dargestellt: Der Marschall, der das Zeremonienschwert Siebenhirtens trägt, der Kämmerer, der als Sporenträger fungiert, sowie der Pannierträger, der die

¹⁹² Stubenvoll, S. 69

¹⁹³ Wlattnig 2022, S. 177.

Ordensfahne des St.-Georgs-Ritterordens präsentiert.¹⁹⁴ Auch ihre Kleidung ist spektakulär und äußerst einfallsreich. Sie stechen durch modische Details hervor, wie etwa unterschiedlich gefärbte, gestreifte Beinkleider, extreme Schnabelschuhe oder kunstvoll gestaltete Kopfbedeckungen. Betrachtet man die Männer im Zentrum des vorderen Geschehens und zieht rechts und links eine gedachte Linie, wird deutlich, dass der von den Höflingen eingenommene Raum etwa dem der Einsetzungszeremonie entspricht. Dies unterstreicht ihre zentrale Rolle und ihre aktive Beteiligung am Hintergrundgeschehen. Die beiden Personengruppen links und rechts der Bildmitte reagieren unterschiedlich auf die Zeremonie. Einige beobachten das Geschehen aufmerksam, andere blicken unbeteiligt in die Ferne, während sich wiederum einige in Gespräche mit ihren Nachbarn vertieft haben. Besonders auffällig ist die rechte Männergruppe, die dicht gedrängt in der Ecke steht und durch die ungewöhnliche Stellung ihrer Beine ins Auge fällt. Die unnatürlich gespreizten Beine der vorderen Figuren sowie der scheinbar in der Luft sitzende Mann im roten Gewand mit gelber Schärpe, lassen auf eine weniger geübte Künstlerhand schließen. Der rechte Arm des „Sitzenden“ sowie die Beine der fünf Männer erscheinen wie willkürlich hinzugefügte Gliedmaßen, wodurch der Eindruck eines chaotischen Durcheinanders von Armen und Beinen entsteht. (Abb. 101 a+b+c)

Wie es die spitzförmige Bildkomposition vorgibt, zieht sich das Geschehen perspektivisch nach hinten und konzentriert sich im obersten Abschnitt. Die Kardinäle in ihren roten Gewändern und mit ihren charakteristischen Kardinalshüten bilden den zentralen Blickpunkt (Abb. 102 a+b). Sie sitzen links und rechts aufgereiht und sind nur teilweise der Zeremonie zugewandt. Viele scheinen stattdessen in Gespräche vertieft zu sein oder blicken gedankenverloren in die Runde. Die scharlachroten Soutanen der Kardinäle fallen in Knitterfalten bis auf den Boden, ähnlich wie bei Siebenhirtens Gewand. An den Ärmeln und Stoffkanten blitzen vereinzelt weiße Tuniken hervor. Die Arme und Hände der Geistlichen zeigen unterschiedliche Gesten, die Gespräche untereinander andeuten sollen. Dennoch vermitteln die ausdruckslosen und monoton wirkenden Gesichter der Figuren den Eindruck, dass es an spannendem Gesprächsstoff mangelt. Janez Höfler weist in seinem Buch über die Tafelmalerei in Kärnten darauf hin, dass die Komposition des Gemäldes möglicherweise auf eine alte römische Darstellung zurückgeht, die auf der Rückseite einer Münze zu sehen ist (Abb. 103).¹⁹⁵

¹⁹⁴ Wlattnig 2022, S 176.

¹⁹⁵ Höfler 1998, S. 103.

Besonders erwähnenswert ist die starke Lichtquelle, die im Raum vorhanden ist. Sie beleuchtet den Kirchenraum und fällt von schräg links ein.¹⁹⁶ Die mittig stehenden Höflinge werden von einem Lichtstrahl erhellt, während die Figuren an den Rändern links und rechts in einen grauen Schleier gehüllt zu sein scheinen. Der Lichteinfall wird besonders deutlich durch die Schlagschatten der spitzen Schnabelschuhe. In der rechten Reihe der Kardinäle stechen die leuchtend roten Soutanen hervor, während die linken Geistlichen, die sich in der unbeleuchteten Zone befinden, Kleidung tragen, deren Rot mit einem Grauton abgemischt erscheint. Der gesamte Hintergrund mit der Hauptszene erstrahlt in hellem Licht, wobei die Falten der Kleidung Siebenhirthers graue Schatten entlang der langgezogenen Röhrenfalten werfen. Alle drei Tuniken des Hochmeisters sind von der linken Seite her beleuchtet, was ihre plastische Wirkung verstärkt. Die wichtigsten Personen, Kaiser und Papst, stehen wie von einem Scheinwerferlicht angestrahlt unter den Gewölberippen. Das Weiß des Skapuliers und die weißen Unterkleider des Heiligen Vaters treten kraftvoll hervor und verleihen dem Gemälde, in Kombination mit dem feierlichen Ablauf der Angelobung, eine besondere würdevolle Stimmung. Das hell erleuchtete Banner des Ritterordens betont die Bedeutung und Feierlichkeit der Inauguration und schafft zugleich eine visuelle Verbindung zwischen dem Vorder- und Hintergrund der Darstellung.

Außergewöhnlich ist der gesamte Aufbau des Tafelbildes. Im Mittleren Teil, im Bereich der Kurie, wechselt die Farbe, die Musterung und die Verlegerichtung des Fliesenbodens. Der Bildaufbau ist aber nicht nur durch die Verlegeart der Fliesen in Abschnitte geteilt, sondern durch die fortschreitende Erhöhung der Darstellungsebenen. Die Spannung wird im Gemälde durch stufenartige Anhebung der Ebenen aufgebaut. Im unteren Bereich des Kirchensaales stehen Höflinge sowie Gäste als Zuschauer der Zeremonie. Danach entsteht die zweite Plattform, die der Kardinäle, die auch rangmäßig eine Stufe höher stehen. Sie zieht den Betrachter durch ihre perspektivische Wirkung immer tiefer in die primäre Handlung der Erzählung hinein. Die nächste Stufe führt in den Raum des eigentlichen Geschehens, zum knieenden Siebhirter und am obersten Podest - der höchsten Ebene des Staates - den stehenden Würdenträger von Kirche und Reich. Bei genauer Betrachtung wird deutlich, dass die Figur des Kaisers in der ersten Szene scheinbar in der Luft schwebt. Die Simultanerzählungen werden von Kaiser und Papst auf der Ebene eines mit schwarzem Samt verkleideten Podests dargestellt. Dieses Podest endet jedoch vor Friedrichs ursprünglicher Standposition, wodurch der Eindruck entsteht, dass er keinen festen Standpunkt hat.

¹⁹⁶ Wlattnig 1985, S 9.

Das geschichtliche Ereignisbild aus der Zeit Kaiser Friedrichs III. besitzt zweifellos einen besonderen historischen Wert. Ebenso unstrittig ist, dass die inhomogene Malweise darauf hindeutet, dass die Bildtafel von mindestens zwei, möglicherweise sogar drei Malern geschaffen wurde. Betrachtet man einzelne Szenen, fällt auf, dass die Hauptszene von einem professionellen, profunden Maler ausgeführt wurde. Der Mittelgrund mit den anwesenden Kardinälen kann nur von einem anderen Maler oder einem Gehilfen ausgeführt worden sein, zu groß sind die qualitativen Unterschiede. Die Personen im Vordergrund geben Rätsel auf und ich wage dahingehend kein Urteil abzugeben. Die Kleidung der Männer ist höchst speziell und einfallsreich. Mein erster Gedanke wäre eine Ähnlichkeit zur Gruppe der Höflinge, die beim Triumphzug Maximilian I. die Schlachtenbilder tragen (Abb. 104 a+b+c). Diese sind bunt gekleidet, tragen gestreifte und karierte Gewänder aus edlen Materialien. Manch einer trägt einen kurzen, rockähnlichen Oberteil mit eng anliegenden Beinlingen, einige Kniebundhosen oder kleidähnliche Hosenröcke, verschiedenfarbige Beinlinge, lange und kurze Mäntel. All diese Gewänder findet man auch auf der Siebenhirtertafel. Kunstvoll drapierte Hüte runden die elegante Erscheinung der noblen Höflinge ab. Mit ihrer Kleidung und den spitzen Schnabelschuhen lassen sich die Männer eindeutig der Mode der Spätgotik zuordnen, während die Gestaltung der Figurentypen sowie der Faltenstil charakteristisch für das späte 15. Jahrhundert sind.¹⁹⁷

Die dendrochronologische Untersuchung ergab, dass das für die Tafel verwendete Holz um 1488/89 geschlagen wurde. Nach der üblichen Trocknungszeit des Materials und der anschließenden Anfertigung der aus drei Teilen bestehenden Holztafel lässt sich vermuten, dass der Malauftrag um 1489, anlässlich des 20-jährigen Jubiläums des St.-Georgs-Ritterordens, erteilt wurde. Da jedoch das Siebenhirterschwert erst 1499 anlässlich des 30-jährigen Bestehens des Ordens geschmiedet wurde, ist auch eine Entstehung des Tafelbildes zu diesem Zeitpunkt denkbar. Rudolf Wlattnig, der sich eingehend mit der Untersuchung des Tafelgemäldes beschäftigt hat, betont die Herausforderung einer stilistischen Einordnung aufgrund der vielfältigen Stilelemente. Er hebt die porträthaften Gesichter der Höflinge hervor, deren süddeutsche Einflüsse unverkennbar seien. Die Kardinalsfiguren ordnet er dem Umkreis von Thomas von Villach zu und verweist darauf, dass die Komposition des Gemäldes vermutlich auf einen Künstler mit tirolischem Einfluss zurückzuführen ist. Der Maler Jörg Kölderer, dessen Entwürfe für den Triumphzug Kaiser Maximilians I. als wegweisend galten, könnte theoretisch an der künstlerischen Ausführung des Tafelgemäldes beteiligt gewesen sein.¹⁹⁸ Diese

¹⁹⁷ Höfler 1998, S. 100.

¹⁹⁸ Wlattnig 2022, S. 178.

Überlegungen unterstützt auch Janez Höfler, der Kölderer als „einen Künstler der Maximilianischen Renaissance par excellence“ bezeichnet. Höfler verweist dabei insbesondere auf Kölderers Vorliebe für possenhafte Figuren, auffällige Gesichtsdarstellungen und die charakteristische Einbindung von Rückenfiguren. Beispiele hierfür nennt er unter anderem in der Seefelder Mirakeltafel von 1502 (Abb. 105) sowie in den Fresken und figürlichen Ausschmückungen des Innsbrucker „Goldenen Dachls“ (Abb. 106). Erstaunlich bleibt, warum der Südtiroler Maler Marx Reichlich (* um 1460-1465; † 1520) bislang nicht als einer der möglichen Schöpfer des Tafelbildes in Betracht gezogen wurde. Nach dem Tod Michael Pachers zählte Reichlich zu den bedeutendsten Malerpersönlichkeiten Salzburgs. Zwischen 1495 und 1498 war er nachweislich Mitglied von Pachers Künstlergruppe und wurde später von Kaiser Maximilian I. mit der Restaurierung von Wandmalereien auf Schloss Runkelstein bei Bozen beauftragt. Reichlichs von Höfler hervorgehobener Realismus sowie sein subtiler Einsatz von Lichttonqualitäten im Kolorit finden sich auch im Tafelbild Siebenhirters wieder. Darüber hinaus wird ihm eine Mitwirkung am Hochaltar von Heiligenblut zugeschrieben. Da Heiligenblut wie Millstatt in Oberkärnten liegt, erscheint eine Beteiligung Reichlichs an der malerischen Umsetzung des Tafelbildes durchaus plausibel. Besonders die Figurenkompositionen auf dem Jacobus-Stephanus-Altar (Abb. 107 a+b), dessen Gemälde heute in der Sammlung der Alten Pinakothek in München aufbewahrt werden, verdeutlichen Reichlichs Einfallsreichtum hinsichtlich der Gestaltung von Kleidung und Kopfbedeckungen sowie seine Detailgenauigkeit bei der Darstellung von Brokatstoffen. Dies spricht dafür, dass Reichlich als ausführender oder zumindest mitwirkender Künstler des Millstätter Tafelbildes ernsthaft in Erwägung gezogen werden kann.¹⁹⁹

Als thematisch vergleichbare, annähernd spitzbogige Tafelbilder ziehe ich zur Inaugurationsszene Siebenhirters zwei Gemälde des Meisters der Brunolegende heran. Beide Werke entstanden in den Jahren 1488/89 und lassen sich stilistisch in die Entstehungszeit der Siebenhirtertafel einordnen: Die Einkleidung des heiligen Bruno durch den heiligen Hugo, den Bischof von Grenoble (Abb. 108 a) und Das Wunder der sprechenden Leiche (Abb. 108 b). Beide Gemälde zeichnen sich durch eine strenge Komposition aus, deren Aufbau Parallelen zur Siebenhirtertafel aufweist. Allerdings ist Das Wunder der sprechenden Leiche nur fragmentarisch erhalten, was eine eindeutige Rekonstruktion des ursprünglichen Bildaufbaus erschwert. Dennoch lassen sich gewisse Gemeinsamkeiten in der Raumaufteilung und Komposition feststellen: Eine von zwei Säulen gerahmte Arkadenöffnung ermöglicht den Blick

¹⁹⁹ Höfler 1998, S. 65 - 68.

in das Innere der Kathedrale. Die perspektivische Gestaltung lenkt das Auge des Betrachters in die Tiefe des Raumes und führt es zum Hauptaltar. In den beiden Seitenschiffen stehen Geistliche - vergleichbar mit den Kardinälen der Siebenhirtertafel - und konzentrieren sich auf das zentrale Geschehen. Im vorderen Bildbereich sind auf beiden Seiten Bürger dargestellt, die als Zeugen des Wunders fungieren.

Besondere Aufmerksamkeit verdient die Darstellung des Geschehens in „Die Einkleidung des heiligen Bruno durch den heiligen Hugo“. Hier empfängt der kniende Heilige den Habit aus den Händen des Bischofs. Anders als im zuvor genannten Gemälde sind in dieser Darstellung zwei aufeinanderfolgende Handlungsmomente integriert. Der Bildaufbau folgt einer klaren Struktur: Links und rechts wird der Blick des Betrachters zum Altar geführt, wodurch die Szene beinahe spiegelbildlich geteilt erscheint. In beiden Bildhälften wird die Übergabe des Gewandes inszeniert. Während sich die rechte Szene noch im hinteren Bereich des Gotteshauses abspielt, nähert sich das Geschehen auf der linken Seite bereits dem Altar, wo der Bischof nun in feierlichem Ornat mit Mitra dargestellt ist. Der Fortschritt der Handlung wird somit durch die zunehmende Nähe zum Altar verdeutlicht. Begleitend stehen Mönche und weitere anwesende Gäste, die dem Ereignis beiwohnen. Die dargestellte Kleidung - insbesondere die spitzen Schuhe, Beinkleider und Mäntel - entspricht der Mode der Entstehungszeit und zeigt auffällige Übereinstimmungen mit den Figuren der Siebenhirtertafel. Zudem wird die Tiefenwirkung des Bildes durch die flankierenden Personen, den perspektivisch angelegten Fliesenboden sowie das schräg nach hinten verlaufende Chorgestühl verstärkt.

10.2. Die Geumanntafel - Inhalt und Ikonographie

Das ehemalige Altarbild (Abb. 109 a + b) des zweiten Hochmeisters Johann Geumann, das an der Ostwand der Kapelle angebracht war, entstand zwischen 1510 und 1520 auf Geumanns Auftrag hin. Die Geumannplatte weist ein spitzbogiges Format auf, das dem Wandgewölbe der Kapelle angepasst ist - ähnlich der Siebenhirtertafel. Die Tafel besteht aus drei vertikalen Holztafeln, die mit Nut und Feder verbunden sind. Das ikonographische Programm zeigt eine Schutzmantelmadonna mit Kind, die ihren Mantel schützend über die Mitglieder der Geumann'schen Familie ausbreitet. Wie bei der Siebenhirterplatte wurde auch dieses Werk in Temperamalerei ausgeführt. Die Ähnlichkeit in Form, Größe und Aufstellungsort unterstreicht Geumanns Bestreben, dem ersten Hochmeister Johann Siebenhirter ebenbürtig zu sein. Gleichzeitig bittet Geumann durch die Anrufung der Gottesmutter um Schutz - ein Schutz, der symbolisch allen gewährt wird, die sich unter den

Mantel Mariens begeben. Das ursprüngliche Altarbild verweist auf die tiefe Marienverehrung Geumanns und des gesamten St.-Georgs-Ritterordens. Diese Verehrung zeigt sich auch in den Siegeln des Ordens und Johann Siebenhirters: Beide kombinieren das Wappen der Georgsritter mit Darstellungen des heiligen Georgs und der Gottesmutter Maria. Im Zentrum des Tafelbildes steht eine übergroße Darstellung der Gottesmutter mit dem Jesuskind, umgeben von einem strahlenden Sonnennimbus. Der untere Abschluss der Figur Marias bildet eine Mondsichel, die sich harmonisch in die Rundung des Drachenrückens einfügt (Abb. 109 c). Der Drache selbst sitzt im Maul eines gewaltigen Drachenschädels, dessen monströse Erscheinung den unteren Bildbereich beherrscht. Jesus Christus wird mit einem Kreuzstab dargestellt, mit dem er dem Drachen in den Kopf sticht. Der Drache wirkt unbeholfen und grotesk. Seine Zunge hängt zwischen den Zähnen hervor und sein Körper ist wie ein Schaukelpferd in den Rachen des größeren Drachenmauls gesetzt. Die Komposition vermittelt sowohl die dramatische Bedrohung durch das Böse als auch die eindeutige Überlegenheit der göttlichen Figuren.

Besonders beeindruckend ist die Darstellung des Drachenmauls, dessen Unterkiefer mit scharfen, leuchtenden Zähnen besetzt ist. Die beiden spitzen Eckzähne scheinen förmlich aus dem Bild herauszuragen, wodurch die bedrohliche Kraft des Ungeheuers eindrucksvoll betont wird. Alle Figuren der Tafel blicken ergriffen zur Gottesmutter auf, die von vier Engeln begleitet wird. Der Künstler betont die Verbindung des apokalyptischen Weibes mit dem Drachen sowie die Parallele zur Legende des Heiligen Georg, der eine königliche Jungfrau aus den Klauen eines Drachen rettete. Der Strahlenkranz Marias wird durch ihren ausgebreiteten blauen Schutzmantel unterbrochen. Zwei Engel halten den nachtblauen Stoff, der sich durch dezent angedeutete Knitterfalten vom ähnlichen Blauton des Hintergrunds abhebt. Der Mantel breitet sich schützend über die Köpfe der versammelten Personengruppe aus, wodurch die Szene noch stärker von Symbolik und Dynamik geprägt wird. Die vier Engel, als himmlische Diener, tragen jeweils ein weißes Inschriftenband in ihren Händen. Der Kopf der Gottesmutter Maria sowie das Jesuskind sind durch eindringende Feuchtigkeit stark in Mitleidenschaft gezogen, wobei lediglich Fragmente der filigranen Beine des Kindes erhalten geblieben sind. Über der dargestellten Szene ist ein Teil eines Zahnrades erkennbar, das ein Wolkenmeer veranschaulichen soll. Das Zahnrad kann als Symbol für den Lauf der Zeit, die Vergänglichkeit und die Unaufhaltsamkeit des Schicksals interpretiert werden - Aspekte, denen sich auch der Hochmeister unvermeidlich stellen muss. Auch dieses Element weist erhebliche Feuchtigkeitsschäden auf, wodurch sowohl die darin schwebende weiße Taube als auch die Gestalt Gottvaters nur noch schemenhaft zu erkennen sind. Mit ausgebreiteten Armen erteilt Gottvater seinen Segen. Im Vergleich zur Siebenhirtertafel zeigt die Geumanntafel eine weniger

stark ausgeprägte Struktur. Die Familie Geumanns ist in der unteren Bildhälfte um die Gottesmutter Maria gruppiert, wodurch ihre familiäre und religiöse Zusammengehörigkeit eindrucksvoll betont wird. Die Komposition des Gemäldes folgt einer strengen Geschlechtertrennung: Links sind die männlichen Mitglieder (Abb. 110) der Familie dargestellt, rechts die weiblichen (Abb. 111). Im Vordergrund des Bildes befinden sich sorgfältig angeordnete Wappen. Von links beginnend erkennt man zunächst das Wappen von Millstatt mit den drei Säulen, daneben das Eichenblattwappen der Familie Geumann und darüber das Wappen des St.-Georgs-Ritterordens. Alle drei heraldischen Symbole sind mit einer Fürstenkrone versehen, wie sie auch an der Fahnenstange des Grabreliefs Geumanns erscheint. Durch diese symbolische Darstellung bekräftigte Geumann abermals seine enge Verbundenheit und Loyalität zum Haus Habsburg. Rechts ergänzt das Familienwappen Geumanns, dargestellt mit Helm und Helmzier, die heraldischen Elemente. Zwischen den Wappen kniet ein kleiner, betender Junge - der verstorbene Sohn des Hochmeisters (Abb. 112). Sein Blick ist auf seine Mutter, Margarethe von Trautmannsdorf, gerichtet, die mit einem Rosenkranz in den Händen flehend zur Gottesmutter aufschaut. Margarethe, die früh verstorbene Gattin Geumanns, wird hier als zentrale Figur der Familie inszeniert. Erst nach dem Verlust seiner Ehefrau und seines Sohnes entschloss sich Johann Geumann, dem St.-Georgs-Ritterorden beizutreten. Diese einschneidenden Ereignisse prägten offenbar nicht nur sein Leben, sondern fanden auch deutlichen Ausdruck im ikonographischen Programm der Votivtafel, das von tiefgehender Symbolik und persönlicher Bedeutung durchzogen ist.²⁰⁰

Johann Geumann kniet in seiner Ordenstracht ehrfürchtig vor Maria. Die beiden älteren Männer hinter ihm dürften, entsprechend der Rangordnung der dargestellten Personen, seine unmittelbaren Vorfahren sein. Sowohl der Hochmeister als auch seine Frau halten jeweils einen Rosenkranz in ihren Händen. Zehn Männer, vermutlich adeliger Herkunft, knien andächtig und richten ihre Blicke ehrfurchtsvoll zur Gottesmutter Maria. Einige wenige wenden ihre Gesichter jedoch dem Betrachter des Bildes zu. Besonders auffällig ist ein Mann im hellblau gemusterten Brokatmantel mit brauner Pelzverbrämung und dunkler Kappe hinter dem zweiten Hochmeister. Sein durchdringender Blick scheint den Betrachter direkt aufzufordern, das Wunder der Szene zu betrachten (Abb. 113). Die Mäntel der Figuren fallen glatt nach unten und auch die Falten der Ärmel weisen nicht mehr den typischen gotischen Stil auf. Stattdessen zeigen sie bereits die Mode der beginnenden Renaissance und verleihen den Figuren eine zeitgemäße Eleganz. Auf der rechten Seite des Bildes sind die Frauen der Familie dargestellt,

²⁰⁰ Höfler 1998, S. 105 - 107.

gekleidet in farbenfrohe, modisch dekolletierte Gewänder, die mit weißen Blusen kombiniert werden. Einige dieser Kleider zeichnen sich durch elegante Stehkragen aus, die den Stil der Zeit betonen. Die Frisuren der Damen variieren und spiegeln den individuellen Geschmack wider. Manche tragen kunstvoll geflochtenes Haar, das locker auf die Schultern fällt, während andere ihr Haupt dezent mit aparten Haarbändern oder kleinen Hauben schmücken (Abb. 114). Auffällig sind auch die tief in die Stirn gezogenen Wulsthauben, die bei einigen Frauen zusätzlich mit einem Band unter dem Kinn gehalten werden. Es ist schwierig, die künstlerische Qualität des Bildes abschließend zu beurteilen, doch die Tafel überzeugt durch ihre einfallsreiche Komposition, die individuelle Darstellung der Kleidung und die modischen Details, die sie besonders interessant machen. Insbesondere die Damen rücken mit ihren auffälligen Gewändern in den Mittelpunkt. So trägt die vorletzte Frau rechts neben dem Schweif des Drachens ein Kleid, das in drei Farben changiert und dadurch besonders modisch wirkt (Abb. 115). Im hinteren Zentrum des Bildes steht eine Frau mit einem leicht einfältigen Gesichtsausdruck, gekleidet in ein weiß-braun kariertes Gewand mit braunem Brustteil und langen, schmalen Ärmeln. Fast alle Frauen schmücken sich mit eleganten Kropfbändern aus Samt. Gelegentlich fallen jedoch unausgewogene Proportionen von Brust, Hals und Kopf auf, wodurch einige Häupter unnatürlich wirken, als wären sie aufgesetzt. Dieser kleine Mangel beeinträchtigt den Gesamteindruck des Werks jedoch nicht, das durch die Vielfalt und Liebe zum Detail besticht.

Der Meister zeigt ein bemerkenswertes Gespür für die harmonische Darstellung von modischen Accessoires, Stoffmustern und Farben, die dem Bild eine lebendige und dynamische Atmosphäre verleihen. Das Tafelbild ist derart dicht mit Figuren bevölkert, dass der dreifarbige Fliesenboden im unteren Bereich fast völlig in den Hintergrund tritt. Wie auch beim Tafelbild Siebenhirters zeigt sich ein ausgeprägter perspektivischer Zug nach hinten. Auf der Geumann-Tafel zieht sich die Reihe von Männern und Frauen unter den Schutzmantel der Madonna zurück. Dabei werden die Figuren nach hinten hin kleiner, wodurch eine spürbare räumliche Tiefe entsteht.²⁰¹ Der Künstler der Geumannplatte ist bislang nicht identifiziert, es wird jedoch

²⁰¹ Da es mir nicht möglich war, das Tafelbild persönlich in Augenschein zu nehmen, führte ich eine Recherche im Internet durch und stieß auf eine Webseite, die farblich exzellente Bilder sowie Detailaufnahmen beider Gemälde zur Verfügung stellt. Anhand dieser Aufnahmen war es mir möglich, ein fundiertes Bild der Geumanntafel zu erstellen, das aufgrund seines Alters und der ungünstigen Lagerbedingungen im Depot des Landesmuseums auf Fotos dunkel und matt erscheint. Mit meiner Arbeit möchte ich das Interesse an diesem Kunstwerk fördern und hoffe, dass eine umfassende Reinigung dazu beiträgt, die Pracht der ornamentalen Details sowie die Leuchtkraft der Farben in den Gewändern und Kopfbedeckungen wiederherzustellen. Dadurch könnte das Gemälde nicht nur seinen ursprünglichen Glanz, sondern auch den ideellen Wert zurückgewinnen, den es einst für Johann Geumann besessen haben muss.

<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/en/search/#%7B%22s%22%3A%22Geumann%22%7D> (30.09.2024)

angenommen, dass es sich um einen Maler aus einer Kärntner Werkstatt handelt. Stilistisch entspricht das Werk den charakteristischen Merkmalen der Kärntner bzw.- Villacher Malerei des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts. Gleichzeitig lassen sich in der Darstellung einzelner Figuren stilistische Anklänge an die Tiroler Tradition Michael Pachers erkennen.²⁰²

11. Zusammenfassung und Forschungsergebnis

Der Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit liegt auf der künstlerischen Analyse der beiden Seitenkapellen von Johann Siebenhirter und Johann Geumann, die als Hochmeister des St.-Georgs-Ritterordens ab 1469 die Geschicke dieses Ordens mit Millstatt als Hauptsitz lenkten. In diesem Zusammenhang wurde die bauliche und künstlerische Entwicklung des ehemaligen Stifts Millstatt sowie der Stiftskirche eingehend untersucht. Der von Friedrich III. gegründete St.-Georgs-Ritterorden hatte die Aufgabe, das Reich gegen die einfallenden Osmanen zu verteidigen. Die eigentliche Leistung des Ordens manifestierte sich jedoch nicht in militärischen Errungenschaften, sondern vielmehr im Bereich der Kunst. Die Hochmeister Johann Siebenhirter und Johann Geumann hinterließen durch ihre umfangreichen Bau- und Kunstaufträge ein Erbe, das Millstatt zu einem bedeutenden Zentrum religiöser und kultureller Bedeutung machte. Insbesondere durch die Gestaltung der Kapellen, die sowohl architektonische als auch skulpturale und malerische Meisterwerke vereinten, wird der Anspruch des Ordens deutlich, Kunst und Macht in eine harmonische Einheit zu bringen. Die Grabdenkmäler nehmen dabei eine zentrale Stellung ein. Ursprünglich als repräsentative Gedenkstätten für die Hochmeister konzipiert, zeugen sie durch ihre aufwendige Gestaltung nicht nur vom Bestreben, die religiöse und politische Bedeutung des Ordens zu manifestieren, sondern auch von dem Wunsch, dessen Ansehen und Vermächtnis für die Nachwelt dauerhaft zu bewahren. Die enge Verbindung zwischen Kapellenarchitektur, Grabmälern und Tafelmalerei unterstreicht das gezielte Zusammenspiel verschiedener Kunstformen, um die Legitimation und den Herrschaftsanspruch des Ordens künstlerisch zum Ausdruck zu bringen. Somit liegt das Zentrum meiner Untersuchung auf den drei Grabplatten in Millstatt, die den Hochmeistern Johann Siebenhirter und Johann Geumann sowie Herzog Domitian, dem Stadtpatron von Millstatt und Landespatron Kärntens, gewidmet sind. Neben den Grabplatten spielen die beiden spitzbogigen Altartafeln der Hochmeister eine zentrale Rolle. Die Siebenhirtertafel, die die feierliche Inaugurationszeremonie Johann Siebenhirters als Hochmeister zeigt, ist ein herausragendes Werk der spätgotischen Malerei. Sie betont die

Dieses Portal gehört dem Institut für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit (IMAREAL). Dem kulturwissenschaftlichen Forschungsinstitut der Universität Salzburg mit Standort Krems an der Donau.

²⁰² Höfler 1998, S 107.

politische und religiöse Selbstdarstellung des ersten Hochmeisters und verdeutlicht seine enge Bindung an den kaiserlichen Hof. Die Geumantafel hingegen zeigt die Gottesmutter Maria, flankiert von Engeln, und unterstreicht die religiöse Verbundenheit von Johann Geumann. Beide Tafeln, heute im Landesmuseum Klagenfurt aufbewahrt, sind nicht nur künstlerisch bedeutsam, sondern illustrieren die bewusste Einsetzung von Kunstwerken in der Georgs-Ritter-Zeit.

Bei den Grabdenkmälern der Hochmeister stand insbesondere die Analyse der künstlerischen Urheberchaft im Vordergrund. Ziel war es, eine fundierte Verbindung zu den vermuteten Schöpfern dieser Grabplatten herzustellen, die bestehenden Zuschreibungen entweder zu bestätigen oder zu widerlegen und dabei stilistische sowie ikonografische Parallelen zu anderen Werken dieser Epoche aufzuzeigen. Die Grabplatte Johann Siebenhirters, des ersten Hochmeisters des St.-Georgs-Ritterordens, wird in der vorhandenen Literatur Hans Peurlin dem Mittleren zugeschrieben, was von mir zumindest in Frage gestellt wird. Dieses außergewöhnliche Kunstwerk gilt als eines der bedeutendsten Beispiele spätgotischer an den Toren zur Renaissance stehenden Grabmalplastik in Kärnten und zeigt die technische sowie künstlerische Meisterschaft dieser Epoche. Die Darstellung Siebenhirters, die sich durch ihre detaillierte Plastizität und ikonografische Tiefe auszeichnet, verbindet kunstvoll symbolische Elemente mit dem Anspruch auf Repräsentation und Verewigung des Hochmeisters. Die Platte präsentiert Siebenhirter in einer betont ehrwürdigen und erhabenen Haltung, in seinem Ordenshabit, flankiert von ikonografisch aufgeladenen Insignien des Ritterordens. Hervorzuheben ist die harmonische Balance zwischen realistischer Person und idealisierter Darstellung, die den hohen Anspruch an künstlerische Qualität unterstreicht. Die detaillierte Gestaltung der Faltenwürfe in der Gewandung zeugt von meisterhafter Bildhauerkunst und die individuell ausgearbeiteten Gesichtszüge verleihen dem Dargestellten eine lebendige, nahezu porträtartige Präsenz.

Die Rotmarmorplatte weist zahlreiche kunsthistorisch bedeutsame Details auf, darunter das dezent gestaltete Ordenskreuz auf dem Gewand, die wehende Ordensfahne mit dem Georgswappen, das Familienwappen mit dem fein gemeißelten Gesicht des Mönchs sowie den symbolträchtigen Hirtenhund Siebenhirters. Die präzise ausgearbeiteten Verzierungen einzelner Elemente erfüllen eine doppelte Funktion - sie legitimieren Siebenhirter als Hochmeister und unterstreichen zugleich seine geistliche sowie weltliche Autorität. Trotz ihrer schlichten, jedoch durchdachten stilistischen Ausführung offenbart die Platte eine bemerkenswerte künstlerische Raffinesse. Von besonderer Bedeutung für die kunsthistorische Analyse der Grabplatte ist das auf ihr dargestellte Zeremonienschwert, das Johann Siebenhirter

in seiner linken Hand hält. Dieses Schwert stellt eine detailgetreue Reproduktion des sogenannten Siebenhirterschwertes dar, das heute im Landesmuseum Kärnten in Klagenfurt ausgestellt ist. Bemerkenswert ist die auf dem Schwert eingravierte Jahreszahl 1499, die zweifelsfrei darauf hinweist, dass die Rotmarmorplatte erst nach diesem Zeitpunkt gefertigt werden konnte. Gleichzeitig verweist diese Jahreszahl auf das 30-jährige Jubiläum Johann Siebenhirters im St.-Georgs-Ritterorden. In diesem Zusammenhang liegt die Vermutung nahe, dass das Siebenhirter-Tafelbild entweder zu diesem Anlass oder bereits kurz zuvor in Auftrag gegeben wurde.

Die detailgetreue Wiedergabe des Schwertes auf der Grabplatte lässt darauf schließen, dass der Künstler entweder das Originalschwert selbst in Augenschein genommen oder zumindest auf eine zeichnerische Vorlage zurückgegriffen hat. Daraus ergeben sich zumindest zwei mögliche Varianten. Die Grabplatte könnte entweder direkt vor Ort oder in einer nahegelegenen Steinmetzwerkstatt gefertigt worden sein. Sollte Hans Peurlin der Mittlere tatsächlich ihr Schöpfer sein, so müsste er das Schwert zumindest einmal gesehen haben, um eine derart präzise Nachbildung anfertigen zu können. Stubenvoll (nach Ginhardt) führt in seinen Ausführungen zum Leben Siebenhirters an, dass die Grabplatte zunächst nach St. Paul im Lavanttal geliefert und erst später nach Millstatt überführt wurde. Dabei bleibt jedoch unklar, ob es sich bei der überführten Platte um das bereits fertig bearbeitete Werkstück oder lediglich um einen noch unvollendeten Rohling handelte. Die Frage, woher Peurlin sein Wissen über das Schwert für eine derartige Kopie bezog, bleibt jedoch unbeantwortet. Es existieren keine dokumentierten Hinweise auf einen Aufenthalt des Künstlers in Millstatt oder auf persönliche Kontakte mit dem Hochmeister. Weder Volker Liedke noch Philipp Maria Halm setzen sich eingehend mit der Biografie des Augsburger Künstlers auseinander. In seinem Artikel über Hans Peurlin den Mittleren, veröffentlicht im Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst von 1911, verweist Halm darauf, dass Peurlin zwischen 1470 und 1508 im Steuerregister der Stadt Augsburg verzeichnet war und dass nach seinem Tod im Jahr 1508 das Unternehmen von seiner Witwe weitergeführt wurde. Während Halm detailliert auf die Lehrknaben²⁰³ des Meisters eingeht, betont er zugleich die geringe Quellenlage hinsichtlich Peurlins Herkunft und seiner Ausbildungsjahre.²⁰⁴

Das Archiv der Diözese Gurk konnte keine Informationen oder Dokumente zu den Grabplatten bereitstellen. Ebenso führten Recherchen im Landesarchiv Kärnten und im

²⁰³ Halm nennt als Lehrknaben von Hans Peurlin dem Mittleren folgende Personen: 1486 Hans Negelin aus Ulm, 1493 Silvester Kriech aus Ulm, 1495 Martin Heffelin und 1499 Leome Hering aus Kauffbeuren.

²⁰⁴ Halm 1911, S 57, 58.

Bundesdenkmalamt zu keinen relevanten Ergebnissen. Dennoch stellt Siebenhirter Grabplatte ein herausragendes Zeugnis der Steinmetzkunst einer für Millstatt historisch bedeutsamen Epoche dar. Die künstlerische Qualität des Werks zeugt von der außergewöhnlichen Meisterschaft seines Schöpfers und dessen bedeutender Stellung innerhalb seines Fachgebiets. Eine weiterführende Untersuchung der Künstlerfamilie Peuerlin und ihrer Werkstatt erscheint daher besonders lohnenswert, insbesondere im Kontext des Hochmeister-Denkmal. Dabei wäre es auch von Interesse, die Lehrlinge der Werkstatt näher zu betrachten, da sie einen entscheidenden Beitrag zur künstlerischen Produktion leisteten und möglicherweise stilistische sowie handwerkliche Einflüsse ihres Meisters weitertrugen. Hierbei könnten noch vorhandene Dokumente in der Dompfarrei Augsburg sowie bei den Jesuiten in Graz aufschlussreiche Erkenntnisse liefern. Da im Zuge der Auflösung des Jesuitenklusters vermutlich einige Kunstschatze nach Graz gelangten, ist es denkbar, dass sich dort weitere wertvolle Hinweise zur Entstehung und handwerklichen Ausführung dieses bedeutenden Kunstwerks finden lassen.

Eine weitere denkbare Möglichkeit besteht darin, dass der Künstler der Siebenhirterplatte der Werkstatt Michael Tichters zuzuordnen ist. Allerdings fehlen hinreichende Belege für eine direkte Zuschreibung. Die Quellenlage zur Werkstatt Tichters ist lückenhaft und nur fragmentarisch überliefert, sodass ein gesicherter stilistischer oder werkstattbezogener Vergleich nicht möglich ist. Ob Tichter selbst als Schöpfer der Platte in Betracht kommt, bleibt daher ungewiss. Dennoch könnte die enge Verbindung des Hochmeisters Siebenhirter zum Kaiserhaus - und damit zu Künstlern aus Wien und Wiener Neustadt - darauf hindeuten, dass ein Steinmetz aus dem Umfeld Tichters als möglicher Urheber der Siebenhirterplatte anzusehen ist.

Hans Valkenauer, ein Künstler, der mehrere Grabdenkmäler in Kärnten geschaffen haben soll und als möglicher Urheber der Geumannplatte in Betracht gezogen wird, wurde bislang von keinem Kunsthistoriker als Schöpfer der Siebenhirterplatte diskutiert. Doch warum nicht? Wäre es nicht naheliegend, einen Künstler, der sowohl in Salzburg als auch in Kärnten tätig war, als potenziellen Schöpfer der Grabplatte in Erwägung zu ziehen – insbesondere im Kontext ihrer Entstehungszeit? Valkenauer bewies in seinen Werken sowohl außergewöhnliche handwerkliche Fertigkeiten als auch künstlerische Meisterschaft, die ihn befähigten, ein solch bedeutendes Werk zu vollenden. Seine Detailgenauigkeit und die präzise Darstellung von Gesichtern sind in zahlreichen seiner Arbeiten erkennbar. Zudem war er geografisch näher am Entstehungskontext des Grabmals als Peuerlin. Nicht außer Acht zu lassen ist auch seine enge Verbindung zu Kaiser Maximilian, der ihn unter anderem mit dem (unvollendeten) Kaiserdenkmal für Speyer betraute. Maximilian wiederum pflegte enge Beziehungen zum

St.- Georgs-Ritterorden, dessen Hochmeister Johann Siebenhirter war. Warum also sollte Siebenhirter nicht Valkenauer mit der Anfertigung seines Grabmals beauftragt haben? Diese Überlegung verdient eine vertiefte Untersuchung, zumal das Siebenhirterdenkmal in der kunsthistorischen Forschung bislang wenig Beachtung gefunden hat. Die genaue Zuschreibung bleibt zwar offen, doch seine kunsthandwerkliche Qualität und stilistische Raffinesse machen es zu einem herausragenden Beispiel spätgotischer Bildhauerkunst. Unabhängig vom Schöpfer zeugt das Werk von einer außergewöhnlichen gestalterischen Durchdringung und technischen Perfektion, die seinen besonderen Stellenwert innerhalb der Grabmalkunst unterstreichen. Eine weitergehende Untersuchung könnte neue Erkenntnisse zur künstlerischen Praxis und Werkstatttradition dieser Epoche liefern.

Die zentrale künstlerische Bedeutung der Geumannkapelle liegt in der kunstvoll gearbeiteten Grabplatte Geumanns, die aus weißem Marmor gefertigt wurde. Die detailreiche Ausführung des Reliefs zeigt eine außergewöhnliche Präzision und Sorgfalt in der Bearbeitung, was die Grabplatte zu einem bedeutenden Zeugnis dieser Epoche macht. Der zweite Hochmeister wird auf der Grabplatte in vollständiger Ritterrüstung dargestellt, mit einer Standarte, deren Banner das rote Ordenskreuz des Georgsordens zeigt. Die Inschrift und die bildliche Gestaltung symbolisieren Geumanns Loyalität zum Orden und seine Verbundenheit mit dem Kaiserhaus. Besonders hervorzuheben ist die Kaiserkrone auf der Standarte, die auffällige Parallelen zur Krone Maximilians I. aufweist und dessen enge Verbindung Geumanns zum Kaiser verdeutlicht. Neben dem kaiserlichen Bezug zeichnet sich die Grabplatte durch zahlreiche emblematische und ikonografische Elemente aus, darunter das Millstätter Wappen mit den charakteristischen drei Säulen und das Eichenblatt des Familienwappens. Die Darstellung Geumanns ist geprägt von einer ungewöhnlichen Kombination aus Dynamik und Melancholie. Während die Rüstung seine Rolle als Verteidiger des Ordens betont, spiegelt sein Gesichtsausdruck Nachdenklichkeit und innere Einkehr wider. Die modellierte Mimik, mit einem sanft geschwungenen Mund und gedankenverlorenem Blick, zeichnet ein Bild eines feinsinnigen Diplomaten, der dem aktiven Kampf abgeneigt war. Diese Darstellung unterscheidet sich deutlich von der körperbetonten und symbolträchtigen Pose, in der der Hochmeister über einem in Sphinxhaltung liegenden Löwen dargestellt wird. Stilistisch zeigt die Grabplatte eine Mischung aus spätgotischen und frühen Renaissanceelementen. Die aufwendig gearbeiteten Details, wie die Helmschmuck, die Fahnenstange, das gefaltete Banner und die akribisch modellierten Eichenblätter, weisen auf die außergewöhnliche Begabung des ausführenden Steinmetzes hin. Auffällig ist die filigrane Gestaltung der Blätter des Astbaldachins, die eine feine Abstufung der Ebenen und ein hohes Maß an technischer

Präzision erkennen lassen. Die Doppelschrägung der Plattenränder und die ehemals vollständige Polychromierung mit vergoldeter Inschrift unterstreichen den repräsentativen Charakter dieses Denkmals. Hinsichtlich der Zuschreibung der Grabplatte gibt es unterschiedliche Meinungen. Wie bereits beim Grabdenkmal Siebenhirtens wird auch im Fall Geumanns nicht erläutert, auf welcher Grundlage die Kunsthistoriker ihre Zuschreibungen vorgenommen haben. Im Rahmen meiner Analyse habe ich die bisherigen Zuordnungen unter Berücksichtigung der von mir präsentierten Vergleichsplatten einer kritischen Prüfung unterzogen. Nach meiner Einschätzung weist die Geumann-Platte nur sehr wenige stilistische Merkmale auf, die als charakteristisch für die Rittergrabmäler gelten, die Hans Valkenauer oder – wie in der Literatur ebenfalls diskutiert – Jörg Gartner zugeschrieben werden. Diese stilistischen Divergenzen habe ich in meinen Ausführungen detailliert dargelegt und begründet.

Zudem ist anzumerken, dass es für die Hans Valkenauer zugeschriebenen Grabplatten keine quellenbasierte Nachweise gibt, die diese Zuschreibungen eindeutig belegen. Eines der wenigen Werke, das dem Meister zweifelsfrei zugeordnet werden kann, ist das Epitaph der Marienkrönung. In dessen unterem Bereich sind die knienden Brüder des Erzbischofs Leonhard von Keutschach, Siegmund und Wolfgang, in Ritterrüstung dargestellt. Abgesehen vom zeittypischen Maximilianharnisch lassen sich jedoch keine markanten stilistischen Parallelen zum Geumann-Epitaph erkennen. Dies könnte darauf hindeuten, dass es sich um das Werk eines bislang nicht identifizierten Meisters handelt, dessen Œuvre noch nicht hinreichend erforscht ist. Gleichzeitig bleibt die Möglichkeit bestehen, dass das Geumann-Denkmal von einem Mitglied der Werkstatt oder aus dem unmittelbaren Umfeld Valkenauers geschaffen wurde. Da das Geumann-Relief meines Erachtens nicht die prägenden Merkmale aufweist, die für Jörg Gartner charakteristisch sind – etwa die spezifische Darstellung eines Hundes, die Integration seines Monogramms, die markante Gestaltung des Baldachins sowie die baumstammähnlichen Stäbe – und auch im direkten Vergleich mit seinen gesicherten Arbeiten keine stilistische Übereinstimmung erkennbar ist, kann seine Urheberschaft an der Grabplatte ausgeschlossen werden. Darüber hinaus kommt Wolfgang Czerny in seiner Dissertation über Hans Valkenauer zu derselben Schlussfolgerung. In seiner Analyse der Valkenauer zugeschriebenen Grabplatten – insbesondere der Ungnad-, Thannhauser- und Polheimplatte, die auch in meiner Arbeit behandelt werden – vertritt er die gleiche These. Eine entsprechende Einschätzung nimmt Czerny auch in Bezug auf Jörg Gartner vor, indem er dessen charakteristische Stilelemente analysiert und zu dem Schluss kommt, dass auch die genannten Ritterdenkmäler nicht seinem Werk zuzuordnen sind.

Die Grabplatte des „Heiligen“ Domitian wirft zahlreiche Fragen auf, die aufgrund fehlender Quellen zur Entstehung dieser ehemaligen Tumbaplatte nur schwer zu beantworten sind. Um eine stilistische Einordnung vorzunehmen, wurden vergleichbare Grabplatten herangezogen. Die Analyse zeigt, dass insbesondere die Gestaltung der Ritterrüstung mit dem charakteristischen „Tonnenrock“ eine Entstehung um 1449 nahelegt, was durch meine herangezogenen Vergleichsplatten gestützt wird. Der Ausgangspunkt für die Anfertigung der Platte dürfte der Besuch von Bischof Johann Schallermann aus Gurk am 27. Juni 1441 gewesen sein, der eine feierliche Translation der Gebeine Domitians anregte. In der Folge könnten die Benediktiner die Grabplatte in Auftrag gegeben haben, doch reichten die finanziellen Mittel offenbar nicht aus, um das geplante Hochgrab zu vollenden. Somit blieb zunächst nur der Tumbadeckel erhalten. Meines Erachtens spricht vieles dafür, dass Johann Siebenhirter 1492 schließlich das Hochgrab errichten ließ und dabei den bereits vorhandenen Tumbadeckel für die erneute Bestattung der Gebeine des Ortsheiligen verwendete. Damit erhielt der verehrte Stadtpatron nach Jahrzehnten doch noch eine würdige Ruhestätte in der Kirche.

Die beiden spitzbogigen Tafelbilder der Hochmeister Johann Siebenhirter und Johann Geumann befanden sich ursprünglich in den Gedächtniskapellen der jeweiligen Hochmeister des St.-Georgs-Ritterordens in Millstatt. Sie dienten der Memoria, indem sie in Kombination mit den zugehörigen Grabplatten das Andenken an die Ordensmeister bewahren und ihre Bedeutung für den Orden betonen sollten.

Die Siebenhirter-Tafel stellt ein bemerkenswertes Beispiel spätmittelalterlicher Historienmalerei im Nachhall der Regierungszeit Kaiser Friedrichs III. und der Geschichte des St.-Georgs-Ritterordens dar und vermittelt anschaulich die feierliche Inauguration des Ordensmeisters 1469. Der im Vordergrund dargestellte Hofstaat gibt Einblick in das höfische Zeremoniell, während die seitlich angeordneten Kardinäle als verbindendes Element zum zentralen Geschehen fungieren. Die Szene gewinnt an Dynamik durch variierende Körperhaltungen und Gesten der Hauptfiguren. Besonders hervorzuheben sind die detailreichen „Porträts“ von Kaiser Friedrich III. und Papst Paul II., deren Insignien und Mimik ihre Würde betonen. Die Komposition folgt einer klaren hierarchischen Struktur: Der Hofstaat und die Kardinäle befinden sich in den unteren Bildbereichen, während sich das eigentliche Zeremonialgeschehen auf einem erhöhten Podest abspielt. Die perspektivische Anordnung lenkt den Blick gezielt zur zentralen Amtseinsetzung und unterstreicht die narrative Dramaturgie. Stilistische Abweichungen deuten darauf hin, dass mehrere Künstler an der Ausführung beteiligt waren. Während die Hauptszene von einem versierten Maler stammt, lassen sich im Mittel- und Vordergrund Hinweise auf weitere Hände erkennen,

Die Figurenkomposition einiger Höflinge sowie mehrere stark porträthafte Höflingsgesichter deuten auf gewisse stilistische Verbindungen zur süddeutschen Malerei hin. In einer detaillierten Analyse des Tafelbildes verweist Mag. Wlattnig auf eine mögliche Verbindung zur Werkstatt des Thomas von Villach, insbesondere im Hinblick auf die Darstellung der Kardinäle. Eine direkte Beteiligung des Meisters selbst halte ich jedoch für unwahrscheinlich, da charakteristische Merkmale seines Stils, wie die spezifische Ausprägung der Gesichtszüge und die besondere Form der Augen, fehlen (Abb. 116 a + b). Als möglicher Mitwirkender wurde auch der Tiroler Künstler Jörg Kölderer diskutiert, dessen Arbeiten für den Triumphzug Kaiser Maximilians I. oder sein „Tiroler Jagdbuch“ stilistische Parallelen zu dem Tafelbild aufweisen. Ebenso könnte der Maler Marx Reichlich^{205 206}, ein Schüler Michael Pachers, an der Umsetzung beteiligt gewesen sein. Bei einem Besuch der Pinakothek in München fiel mir am Kirchenväteraltar Pachers die frappierende Ähnlichkeit des Kopfes mit Mitrenkrone des Hl. Georgs auf der rechten Mitteltafel sowie die Handhaltung des Hl. Augustinus auf der linken Tafel auf. (Abb. 117 a, b, c) Reichlichs realistische Darstellungsweise und seine Vorliebe für detailreiche Gewandgestaltung²⁰⁷ spiegeln sich sowohl in diesem Werk als auch auf der Siebenhirter-Tafel wider, insbesondere in der Kleidung Papst Pauls II. und den Wandteppichen. Diese stilistischen Übereinstimmungen lassen darauf schließen, dass Reichlich als einer der Künstler der Siebenhirter-Tafel in Betracht gezogen werden muss. Diese Annahme wird zudem dadurch gestützt, dass er nachweislich in der Werkstatt Pachers tätig war. Insgesamt stellt das Inaugurations-Tafelbild ein bedeutendes historisches Dokument dar, das nicht nur die feierliche Amtseinssetzung Johann Siebenhirters als Hochmeister des St.-Georgs-Ritterordens visualisiert, sondern auch wertvolle Einblicke in die Zeremonialkultur und höfische Mode des späten 15. Jahrhunderts gewährt. Die künstlerische Umsetzung, geprägt durch mehrere Hände und verschiedene stilistische Einflüsse, vereint Elemente der spätgotischen Tradition und macht das Werk zu einem einzigartigen Zeugnis habsburgischer Repräsentationskunst.

Die ebenfalls spitzbogige Geumantafel thematisiert die tiefe Frömmigkeit des zweiten Hochmeisters. In dem Gemälde bittet er Maria, seine gesamte Familie unter ihren Schutz zu nehmen - insbesondere sich selbst, seine verstorbene Ehefrau sowie seinen früh verstorbenen Sohn. Maria erscheint dabei in einer mehrfach symbolisch aufgeladenen Darstellung - sie wird

²⁰⁵ Wlattnig 2022, S. 178.

²⁰⁶ Höfler 1998, S. 101.

²⁰⁷ Vgl. hierzu den Talar des Hl. Stephanus (Abb. 107a) sowie das Gewand von Papst Paul II. und die Musterung der Teppiche im Hintergrund (Abb. 94, 95).

nicht nur als Schutzmantelmadonna gezeigt, sondern zugleich als Mondsichelmadonna und apokalyptisches Weib, das auf dem Drachen steht und von einem Strahlenkranz umgeben ist. Das um 1520 entstandene Tafelbild ist im oberen Bereich durch eingedrungene Feuchtigkeit stark beschädigt, wodurch Marias Oberkörper und Gesicht und dem Kind in ihren Armen kaum noch erkennbar sind. Links und rechts wird sie von Engeln flankiert, die sie in das himmlische Reich zu Gottvater oder Christus mit der Taube geleiten - ein Teil des Bildes, das ebenfalls stark von Feuchtigkeitsschäden beeinträchtigt ist. Im unteren Bereich des Gemäldes sind die männlichen und weiblichen Familienmitglieder Geumanns in Fürbittenhaltung dargestellt. Zentral angeordnet sind die Wappen Geumanns sowie die Mitrenkrone, die auf seine enge Verbindung zum Kaiserhaus hinweisen. Neben der Siebenhirtertafel stellt auch die Geumanntafel ein bedeutendes kulturhistorisches Werk dar, wobei sie sich in ihrer inhaltlichen Ausrichtung stärker dem historischen Sippenbild zuordnen lässt. Über den Künstler des Gemäldes sind nur wenige Informationen bekannt. Stilistisch und modisch lassen sich die dargestellten Figuren in das zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts einordnen. Obwohl die Malweise gut in den kunsthistorischen Kontext Kärntens dieser Zeit passt, lässt sich das Werk keinem spezifischen Kärntner Maler zuweisen. Charakteristisch für den Künstler ist eine weiche, lockere und zugleich natürliche Malweise, die sich in der Gestaltung der Figuren und der fließenden Linienführung widerspiegelt.

Die Kunstwerke, die während der Zeit des St.-Georgs-Ritterordens in Kärnten entstanden – insbesondere die Hochmeister-Grabplatten und die beiden Tafelbilder – zeugen von der nachhaltigen Prägung, die diese Epoche auf das Stift Millstatt ausgeübt hat. Auch wenn der Orden sein ursprüngliches militärisches Ziel, die Abwehr der Osmanen, nicht erreichen konnte, leistete er einen entscheidenden Beitrag zur Erhaltung und kulturellen Weiterentwicklung des Stifts. Durch herausragende literarische, malerische, bildhauerische und architektonische Leistungen wurde das vormals verfallene Kloster revitalisiert und zu einem bedeutenden kulturellen Zentrum seiner Zeit geformt. Heute steht das Stift Millstatt als eindrucksvolles Denkmal vergangener Epochen, das nicht nur die künstlerische und geistige Blütezeit des Spätmittelalters widerspiegelt, sondern auch den fortwährenden Wandel und die Anpassungsfähigkeit historischer Institutionen verdeutlicht.

Literaturverzeichnis

Bergmann 1868

Dr. Josef v. Bergmann, Der St. Georgs-Ritterorden vom Jahre 1469-1579, in: Mittheilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, Hg.Dr. Joseph Alexander Freiherr von Helfert, Wien 1868.

Wolfgang Czerny 1982

Wolfgang Czerny, Hans Valkenauer und die spätgotische Grabmalplastik in der Diözese Salzburg, Ein Beitrag zur Salzburgerischen Sepulkral- und Denkmalplastik in der zweiten Hälfte des 15. Und zu Beginn des 16. Jahrhunderts, Dissertation, Wien 1982.

Dehio Kärnten 2019

Dehio Handbuch, basierend auf Karl Ginhart, Die Kunstdenkmäler Österreichs, Kärnten, Horn/Wien, 4. Auflage 2019.

Deuer 1997

Wilhelm Deurer, Beiträge zur Baugeschichte der Domitiankapelle in Millstatt, (Hg.) Franz Nikolasch, in: Symposium zur Geschichte von Millstatt und Kärnten, S. 48 - 68, Klagenfurt 1997.

Deuer 1996

Wilhelm Deuer, in: Christliche Kunststätten Österreichs, Nr. 274, Verlag St. Peter, Salzburg 1996.

Deuer 2020

Wilhelm Deurer, in: Newsletter Nr.4 des Geschichtsvereins für Kärnten: Ein Rundgang durch den Markt Millstatt. Klagenfurt 2020. (14.01.2025), URL: [file:///C:/Users/Gerda/Desktop/Downloads/Millstatt%20Rundgang%20GV%202020%20\(13\).pdf](file:///C:/Users/Gerda/Desktop/Downloads/Millstatt%20Rundgang%20GV%202020%20(13).pdf).

Doppelbauer 2021

Angelika Doppelbauer in: Kunsthistorische Aspekte zu den Gräbern der Polheimer in der Stadtpfarrkirche Wels, (14.09.2024) URL: www.kulturbgeistert.at/wp-content/uploads/2021/02/13_Doppelbauer-253-280.pdf

Dopsch 1997

Heinz Dopsch, Die Anfänge der Kärntner Klöster, in: Studien zur Geschichte von Millstatt und Kärnten, Vorträge der Millstätter Symposien 1981-1995, (Hg.) Franz Nikolasch, Klagenfurt 1997.

Eisler 1906

Robert Eisler, Inedita aus der Stiftskirche in Millstatt, in: Mitteilungen der k.k. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, 3. Folge, Bd. 5, Wien 1906, S. 95 - 106.

Esser/Eichinger 2011

Gerold Esser / Gerald Eichinger, Die Klausur der Benediktinerabtei in Millstatt - Anlage und Bauschema, in: Symposium zur Geschichte von Millstatt und Kärnten, 2011, (25. 01 2025), URL: <https://www.stiftsmuseum.at/wp-content/uploads/2021/03/Tagungsbericht-2011.pdf>.

Eitelberger 1898

R. v. Eitelberger, in: Kärntner Zeitung, Kärntner Feuilleton, Rafael Santi und das berühmte Freskogemälde „Das jüngste Gericht“ in Millstatt“, (25. 01 2025),
URL: https://anno.onb.ac.at/pdfs/ONB_knz_18981116.pdf.

Feder 2009

Archivalia, Klaus Graf (Hg), Klaus H. Feder, Die ritterliche ungarische Gesellschaft vom Drachen (Societas draconis), (25. 01 2025), URL: <https://doi.org/10.58079/bufx>.

Ferino-Pagden 2001

Sylvis Ferino-Pagden, Die Brauttruhen der Paola Gonzaga und Andrea Mantegna, Sonderdruck FMR, Bd. 149, Mailand 2001.

Frodl 1944

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

Funcken 2021

Liane/Fred Funcken, Historische Waffen und Rüstungen, Ritter und Landsknechte vom 8. bis ins 16. Jahrhundert, München 2021².

Ginhart 1954

Karl Ginhart, Millstatt am See in Kärnten, Österreichische Kunstbücher, Band 41, Klagenfurt 1954.

Gilcher 2022

Dagmar Gilcher, Speyer: Das nie vollendete monumentale Grabmal für den Dom, in: Rheinpfalz-Online, URL: https://www.rheinpfalz.de/kultur_artikel,-speyer-das-nie-vollendete-monumentale-grabmal-f%C3%BCr-den-dom-_arid,5426165.html.

Glaser 2019

Franz Glaser, Teurnia: Römerstadt und Bischofssitz, Klagenfurt 1992, in: Bischöfe und ihre Kathedralen im mittelalterlichen Augsburg, Thomas M. Krüger/Thomas Groll (Hg.), Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte, 53. Jahrgang, II, 2019.

Glaser 1997

Franz Glaser, in: Studien zur Geschichte von Millstatt und Kärnten, 1981-1995, Franz Nikolasch (Hg.), Zur Frühgeschichte Millstatts und Kärntens, Domenicanus Dux, Eine historische Persönlichkeit in Millstatt zur Zeit Karls des Großen S.137 - 150.

Hager 1902

Georg Hager, Hg. Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern, II. Band, München 1906, (25.01.2025),
URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/02/Kdbk_parsberg_0012.jpg

Hagn 2019

Katrin Hagn, in: Salzburger Nachrichten, in: Marmor - Material mit Charakter, Salzburg 2019, (25.01.2025), URL: <https://www.sn.at/leben/wohnen/marmor-material-charakter-66087430>.

Hahn 1724

Simon Friedrich Hahn, D. Simonis Friderici Hahnii, Historiarum In Academia Iulia Professoris Publici Ordinarii, Collectio Monumentorum, Veterum Et Recentium Ineditorum Ad Codicum Fidem Restitutorum, Selectiorum, Et Rariorum, Diplomatum Nempe, Sigillorum, Litterarum, Chronicorum, Aliorumque Insignium Scriptorum, Antiquitates, Geographiam, Historiam Omnem, Ac Nobiliores Iuris Partes Haud Mediocriter Illustrantium, Brunsvigae (1724), (25.01.2025),
URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10738407?page=282> .

Halm 1926

Philipp Maria Halm, Studien zur süddeutschen Plastik, Altbayern und Schwaben, Tirol und Salzburg, Band II, Augsburg 1926.

Halm 1911

Philipp Maria Halm, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, I. Halbband, Hans Beierlein, S.27 - 60, München 1911.

Halm 1911

Philipp Maria Halm, in: Kunst und Kunsthandwerk, Monatszeitschrift, hg. vom K.K. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, XIV. Jahrgang 1911, Heft 3.

Helfert 1892

Josef Alexander Freiherr von Helfert, Sammlung von Abbildungen mittelalterlicher Grabdenkmale aus den Ländern der österreichisch-ungarischen Monarchie, in: Kunsthistorischer Atlas, Wien 1892.

Höfler 1998

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

Huber 2010

Axel Huber, Ein (Tumba?)-Relief mit dem Wappen von Johann Geumann (†1533) sowie die Gonzaga-Imprese mit der Turteltaube, in: 200. Jahrgang Carinthia I, Klagenfurt 2010.

Kienzl/Deuer 1996

Barbara Kinzl/Wilhelm Deuer, Renaissance in Kärnten, Klagenfurt 1996.

Kieslinger 1956

Alois Kieslinger, Die nutzbaren Gesteine Kärntens, in: Carinthia II, 17. Sonderheft, Klagenfurt 1956.

Kieslinger 1962

Alois Kieslinger, Geist im Stein - Zur Geschichte einer spätgotischen Gesteinsmode, in: URL: Alte und Moderne Kunst VII (1962, Heft 58 und 59), MAK Hauspublikationen.

Kieslinger 1964

Alois Kieslinger, Die nutzbaren Gesteine Salzburgs, in: Vierter Ergänzungsband zu den Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg 1964.

Kieslinger 1965

Alois Kieslinger, Salzburger Marmor in der Kunst von zwei Jahrtausenden, in: "Verhandlungen der Geologischen Bundesanstalt", Wien 1965, (25.01.2025), URL: https://www.zobodat.at/pdf/VerhGeolBundesanstalt-SH_7_0313-0316.pdf

Kirstein 2025

Ulrich Kirstein, in: Stadtlexikon Augsburg. URL: <https://www.wissner.com/stadtlexikon-augsburg/artikel/stadtlexikon/peurlin/4990>.

Koller 1980

Heinrich Koller, Der St. Georgs-Ritterorden Kaiser Friedrich III., in: Die geistlichen Ritterorden Europas, Hg. Der Konstanzer Arbeitskreis für mittelalterliche Geschichte. Sigmaringen 1980.
Online: URL <https://www.mgh-bibliothek.de/dokumente/a/a091044.pdf> (12.06.2024)

Kohlert 2007

Margit Kohlert, Stile und Gesteinsmoden, in: Denkmalpflege in Niederösterreich, Band 37. (28.12.2024). URL: https://www.noel.gv.at/noe/Kunst-Kultur/Denkmal_Band_37.pdf.

Kretschmer 1990²

Franz Kretschmer, Marmor aus Adnet, in: Heimatbuch Adnet, Band 1, Salzburg 1990².

Kritzer 2008

Hubert Kritzer, Diplomarbeit, Studien zur Entwicklungsgeschichte der romanischen Portale in Kärnten, Wien 2008, (28.12.2025), URL: <https://theses.univie.ac.at/detail/682>.

Kulturatlas

URL: https://www.kulturatlas.at/aut_k/page/00004839.html, (28.12.2024).

Leitner 1982

Friedrich Wilhelm Leitner, Die Inschriften des Bundeslandes Kärnten, 1. Teil, die Inschriften der politischen Bezirke Spittal a. d. Drau und Hermagor, Wien/München 1982.

Leitner/Biedermann 2001

Karin Leitner/Gottfried Biedermann, Gotik in Kärnten, Kunstgeschichte in Kärnten, Klagenfurt 2001.

Leonhardt 1913

Karl Friedrich Leonhardt, Spätgotische Grabdenkmäler des Salzachgebietes, 1913, Leipzig. Nachdruck 2019, Dresden.

Liedke 1987

Volker Liedke, Die Augsburger Sepulkralkultur der Spätgotik, Teil III, Zum Leben und Werk des Bildschnitzers Hanns Peurlin des Mittleren, dem Meister von Bischofsgrabmälern in Augsburg, Eichstätt und Freising, in: Ars Bavarica, Gesammelte Beiträge zur Kunst, Geschichte, Volkskunde und Denkmalpflege in Bayern und in den angrenzenden Bundesländern, Band 51/52, München 1987.

Liedke 1991

Volker Liedke, Marginalien zum Werk des Passauer Malers und Bildhauers Jörg Gartner, in: *Ars Bavarica*, S. 40 - 65, Gesammelte Beiträge zur Kunst, Geschichte, Volkskunde und Denkmalpflege in Bayern und in den angrenzenden Bundesländern, Band 65/66, München 1991.

Liedke 2006/2007

Volker Liedke, Die Stiftertumba sowie einige bemerkenswerte Grabsteine und Epitaphien des 15. Und 16. Jahrhunderts in der Klosterkirche Attel, in: *Jubiläumszeitschrift, Heimat am Inn* 26/27, Beiträge für Geschichte, Kunst und Kultur des Wasserburger Landes, (Hg.) Heimatverein für Wasserburg am Inn und Umgebung in Verbindung mit der Stadt Wasserburg a. Inn, Wasserburg 2007, (25.01.2025),
URL: https://www.wasserburg.de/fileadmin/Dateien/Dateien/Heimatverein/Publikationen/Heimat_am_Inn_N.F._26-27_2007_Liedke_Stiftertumba_.pdf.

Maierbrugger 1989

Matthias Maierbrugger, *Die Geschichte von Millstatt*, Klagenfurt 1989.

Marktl 2014

Martin Marktl, *Zeitreise Kärnten, Ein Lesebuch zur Geschichte des Landes*, Wien - Graz - Klagenfurt 2014.

Mayr 1972

Vincent Mayr, *Studien zur Sepulkralplastik in Rotmarmor im bayrisch-österreichischen Raum 1340 - 1460*, München 1972.

Milesi 1963

Richard Milesi, *Romanische und Ritterliche Grabplastik Kärntens*, Klagenfurt 1963.

Milesi 1970

Richard Milesi, Der Millstätter Georgsritterorden und die Kunst, in: *Geschichte und Kunst in Millstatt, Beiträge zur 900-Jahr-Feier des Stiftes Millstatt*, Klagenfurt 1970.

Neckheim 1940

Günther Hermann Neckheim, Die Grabmalplastik der Spätgotik und Renaissance in Kärnten. Versuch ihrer Darstellung, in: *Geschichte und Kunst in Millstatt, Beiträge zur 900-Jahr Feier des Stiftes Millstatt*, S. 1-250, Klagenfurt 1971.

Neckheim 1940

Günther Hermann Neckheim, Der Beginn der spätgotischen Grabmalplastik in Kärnten, 1940, in: 165. Jahrgang, *Carinthia I*, Klagenfurt 1975.

Neckheim 1965

Günther Hermann Neckheim, Studien zur Plastik des 16. Jahrhunderts in Kärnten, in: *Carinthia I* 155. Jahrgang 1965.

Nikolasch 1997

Franz Nikolasch, in: *Studien zur Geschichte von Millstatt und Kärnten, Vorträge der Millstätter Symposien 1981 - 1995*, Hg. im Auftrag des Geschichtsvereins für Kärnten von Franz Nikolasch, Klagenfurt 1997.

Nikolasch 1997

Franz Nikolasch, Millstatt, Hauptpfarrkirche St. Salvator und Allerheiligen, Stiftsmuseum, Kalvarienbergkapelle, Klagenfurt 1997.

Nikolasch 2003

Franz Nikolasch, Die romanische Truhe in Millstatt, Ursprung - Datierung - Bedeutung, in: 193. Jahrgang Carinthia I, Klagenfurt 2003.

Nikolasch 2004 a

Franz Nikolasch, Die Akten des Salzburger Konsistorialarchivs zum Ansuchen um römische Kultanererkennung für Domitian von Millstatt, in: Symposium zur Geschichte Millstatt und Kärnten 2004.

Nikolasch 2004 b

Franz Nikolasch, Domitian und seine Zeit, in: Symposium zur Geschichte Millstatt und Kärnten 2004.

Nikolasch 2010

Franz Nikolasch, Millstatt, Pfarrkirche St. Salvator und Allerheiligen, in: Kath. Stiftspfarramt Millstatt, Millstatt 2010.

Nikolasch 2020

Franz Nikolasch, 950 Jahre Gründung des Benediktinerstiftes Millstatt, in: Symposium zur Geschichte von Millstatt und Kärnten, Klagenfurt 2020, (25.01.2025),

URL: <https://www.stiftsmuseum.at/wp-content/uploads/2022/10/Tagungsbericht-2020.pdf>.

ÖNB Anno

(28.12.2024) URL: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=ckb&datum=1935&page=41&size=45&qid=IIHJXDF8LMID00ATDXG0FBBQU93ZFB>.

(28.12.2024), URL: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=knz&datum=18981116&zoom=3>.

(28.12.2024), URL: <https://anno.onb.ac.at/anno-suche/simple?query=Hermann%2BBraum%C3%BCller%20Millstatt&from=1>.

Pagitz 1963

Franz Pagitz, Zur Geschichte der Kärntner Steinmetzen in der Spätgotik, in: Archiv für vaterländische Geschichte und Topographie, Hg. Geschichtsverein von Kärnten, Band 58, Klagenfurt 1963.

Pregl 1979

Otto Pregl, Millstatt, Kärnten, in: Christliche Kunststätten Österreichs, Nr. 76³, Salzburg 1979.

Raith 1887

Max Raith, In: Verhandlungen des Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg, III. Hadamar von Laber vol. 41 (1887) S. 237-242, (25.01.2025).

URL: https://www.heimatforschung-regensburg.de/1096/1/1743702_DTL1190.pdf.

Raff 2008

Thomas Raff, Die Sprache der Materialien, Münster 2008. S. 82, (in: Ludwig Puttrich, in: Carl Peter Lepsius: Der Dom zu Naumburg, 1841/43, S. 56 (zit. nach Willibald Sauerländer: Die Naumburger Stifterfiguren, Rückblick und Fragen, in: Ausst. Kat. „Die Zeit der Stauer“, Bd. 5, Stuttgart 1979, S. 173)).

Raff 2008

Thomas Raff, Die Sprache der Materialien, Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe, Münster/New York/München/Berlin 2008.

Raff 2008

Thomas Raff, Die Sprache der Materialien, Münster 2008, S. 76, (zit. nach: L. B. Alberti: De re aedificatoria lib. VI, cap. 5 (ed. Max Theurer, Wien, Leipzig 1912, S. 307)).

Reindl 1977

Peter Reindl, Loy Hering, Zur Rezeption der Renaissance in Süddeutschland, Basel 1977.

Schäffer 1978

Roland Schäffer, Das Todesdatum des Christoph Ungnad. Inschriften und Relief der Tumba in Eberndorf, in 168. Jahrgang, Carinthia I, Klagenfurt 1978.

Stubenvoll 1985

Franz Stubenvoll, Aus dem Leben des Hanns Siebenhirter - Erster Hochmeister des St. Georgs-Ritterordens (1420 - 1508), in: Symposium zur Geschichte von Millstatt und Kärnten, Millstatt, Stiftsgebäude, 6.-7. Juni 1985, (17.01.2025),
URL <https://www.stiftsmuseum.at/wp-content/uploads/2021/03/Tagungsbericht-1985.pdf>.

Wagner 2001

Monika Wagner, Das Material der Kunst, Eine andere Geschichte der Moderne, München 2001.

Weinzierl-Fischer 1951

Erika Weinzierl-Fischer, Geschichte des Benediktinerklosters Millstatt in Kärnten, Archiv für vaterländische Geschichte und Topographie, Band 33, Klagenfurt 1951.

Wimmer/Klebel 1924

Friedrich Wimmer/Ernst Klebel, Das Grabmal Friedrich des Dritten im Stephansdom, in: Österreichische Kunstdenkmäler, Erster Band, Wien 1924.

Winkelbauer 1949

Walter Franz Winkelbauer, Dissertation: Der St. Georgs-Ritterorden Kaiser Friedrich III. 1949.

Wlattnig 1985

Robert Wlattnig, Die Siebenhirtertafel, eine kunsthistorische Analyse Klagenfurt, in: Symposium zur Geschichte Millstatt und Kärnten 1985.

Wlattnig 2002

Robert Wlattnig, Die Restaurierung der Millstätter Gonzagatrue und zur Kontroverse um ihren zukünftigen Aufstellungsort, in: in: Rudolfinum, Jahrbuch des Landesmuseums für Kärnten 2002, Klagenfurt, S. 289 – 303. (30.11.2024) URL: https://www.zobodat.at/pdf/Rudolfinum_2002_0289_0303.pdf.

Wlattnig 2008

Robert Wlattnig, in: Rudolfinum, Jahrbuch des Landesmuseums für Kärnten 2008, Klagenfurt, (30.11.2024) URL: https://www.zobodat.at/pdf/Rudolfinum_2008_0275-0299.pdf.

Wlattnig 2022

Robert Wlattnig, in: Rudolfinum, Jahrbuch des Landesmuseums für Kärnten 2022, Klagenfurt 2023.

Stubenvoll 1985/1997

Franz Stubenvoll, Aus dem Leben des Hanns Siebenhirter, erster Hochmeister des St-Georgs-Ritterorden (1420-1508), in: Studien zur Geschichte von Millstatt und Kärnten, S 495 - 510, Klagenfurt 1997.

Uhlir 2011

Christian F. Uhlir, Adneter Marmor, Entstehung, Material, Abbau, Geschichte und seine Bedeutung als Kulturerbe, Norderstedt 2011.

Zoepfel 1871

Richard Zoepffel, Die Papstwahlen und die mit ihnen im nächsten Zusammenhang stehenden Ceremonien in ihrer Entwicklung vom 11. bis zum 14. Jahrhundert. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1871.

Online: <https://kulturpool.at/institutionen/oenb/%252BZ164067603> (25.01.2025)

Online Publikation der Universität Augsburg - Publikationsserver OPUS, URL: <https://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/opus4/frontdoor/deliver/index/docId/46552/file/46552.pdf>.

Abbildungen

Abb 1



*Hans Peurlin (zugeschrieben), Grabplatte
Johann Siebenhirter, um 1500, Rotmarmor,
270 x 110 cm, Siebenhirterkapelle,
Pfarrkirche Millstatt.*

Abb.2



*Hans Valkenauer oder Jörg Gartner (zugeschrieben)
Grabplatte Johann Geumann, um 1520, weißer
Marmor, Geumannkapelle, Pfarrkirche Millstatt.*



Abb 3

*Grabplatte Domitian, um 1449, Sandstein,
Domitiankapelle, Millstatt.*

Abb. 4



*Thomas von Villach, Hl. Domitian, um 1500,
Tafelbild, um 1500, Stadtmuseum Villach. Villach.*

Abb. 5



Kloster Millstatt (von Westen mit Siebenhirterturm), 12. Jh. (Umbau Ende 15. Jh.), Millstatt.

Abb. 6



*Karolingische Reliefs
aus der Zeit um 780
von der ätesten
Millstätter Kirche*

*Karolingischer Flechtwerkstein, um 780, Kloster Millstatt,
Millstatt.*

Abb. 7



*Faksimile des Grabmals Aribos I. (um 1400, im Kloster
Seeon), Stiftsmuseum Millstatt, Millstatt.*

Abb. 8



*Bernhard Strigel, Maximilian I., um 1500,
Kunsthistorisches Museum, Wien.*

Abb. 9



Siebenhirterturm, 1499, Kloster Millstatt, Millstatt.

Abb. 10



Hochmeisterschloss, 1499, Hofansicht (mit Bauinschrift und Wappen J.S.), Millstatt.

Abb. 11



Grabsteinfragment, zw. 747-814, Stiftsmuseum Millstatt, Millstatt.

Abb. 12



Meister Rudger, Tympanon, 12. Jh., Sandstein, Westportal, Stiftskirche Millstatt.

Abb. 13



Siebenhirtertafel, Inauguration des Hochmeisters Johann Siebenhirter, um 1500, Holztafel, 295 x 235 cm, Landesmuseum Kärnten, Klagenfurt.

Abb. 14



Reliefstein, 1499, Siebenhirterturm, Kloster Millstatt, Millstatt.

Abb. 15



*Schule Thomas von Villach, Hl. Georg – Christus Salvator – Domitian, Fresko, um 1490,
Fotomontage, Tor zur Stiftskirche Millstatt, Millstatt.*

Abb. 16



Thomas von Villach, Hl. Thomas, um 1500, ehem. Altartafel
Stadtmuseum Villach, Villach.

Abb. 17



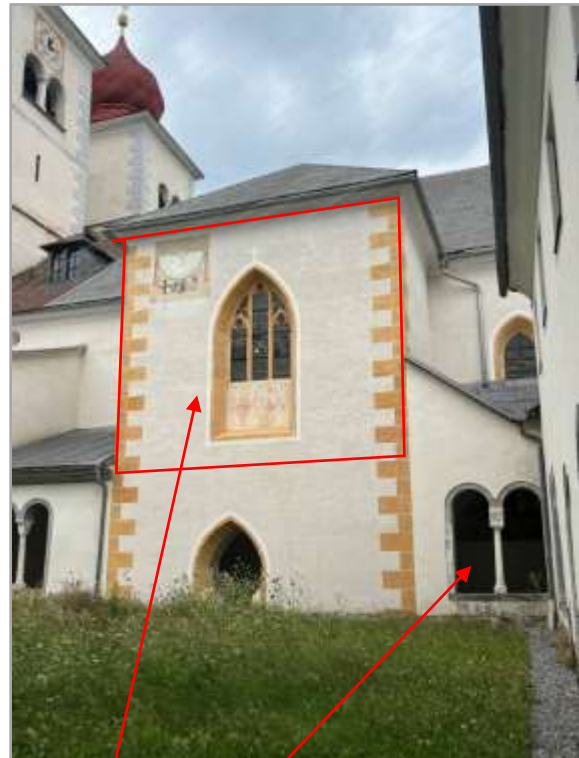
Thomas von Villach, Hl. Domitian, um 1500,
ehem. Altartafel, Stadtmuseum Villach. Villach.

Abb. 18



Kreuzgang (unter der Geumannkapelle), Blick Ost-West, Stift Millstatt, Millstatt.

Abb. 19



Geumannkapelle/Kreuzgang, 1505, Außenansicht, Stift Millstatt, Millstatt.

Abb. 20



Niclas Gerhaert van Leyden und seine Werkstatt, Georgsritter, Grabmal Friedrich III., Detail, Ardener Marmor, zw. 1479-1513, Apostelchor, Stephansdom, Wien.

Abb. 21



Andrea Mantegna (Entwurf), Gonzaga-Hochzeitstruhe (geschnitzte Reliefkopie der Tajanlegende von Alois Progar um 1915/16), vor 1478, Stifismuseum Millstatt, Millstatt.

Abb. 22



Andrea Mantegna (Entwurf), Gonzaga-Hochzeitstruhe, Pastigliarelief, Landesmuseum Kärnten, Klagenfurt.

Abb 23



Siebenhirterturm, 1499, Kloster Millstatt, Millstatt.

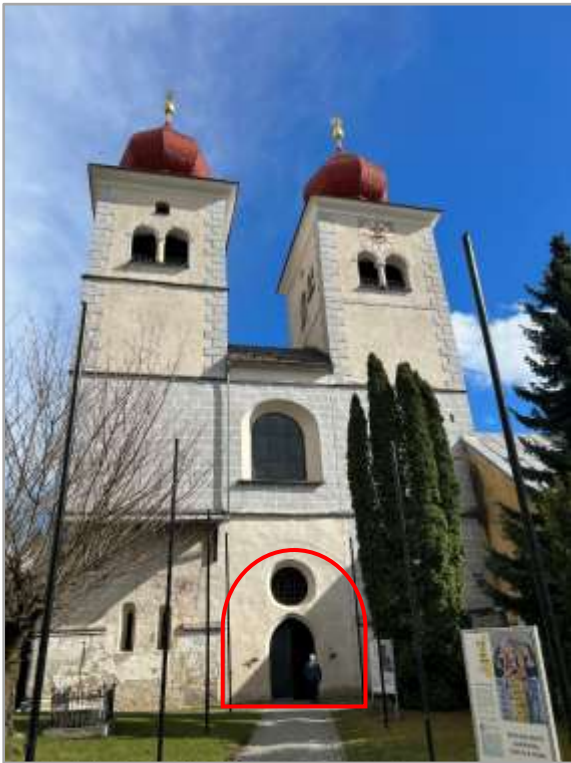
Abb. 24

Abb. 25



*Renaissancearkaden (mit eingebauten romanischen Säulen), Innenhof –
(Eingang zum Kreuzgang - heutiges Stiftsmuseum), Stift Millstatt, Millstatt.*

Abb. 26



Stiftskirche Millstatt, romanisches Westwerk, Millstatt.

Abb. 27



Urban Görttschacher, Sinopie des Weltgerichts, um 1520, Westfassade, Stiftskirche Millstatt, Millstatt.

Abb. 28



Urban Görttschacher, Weltgericht, Fresko, um 1520, südliches Seitenschiff, Stiftskirche Millstatt, Millstatt.

Abb. 29



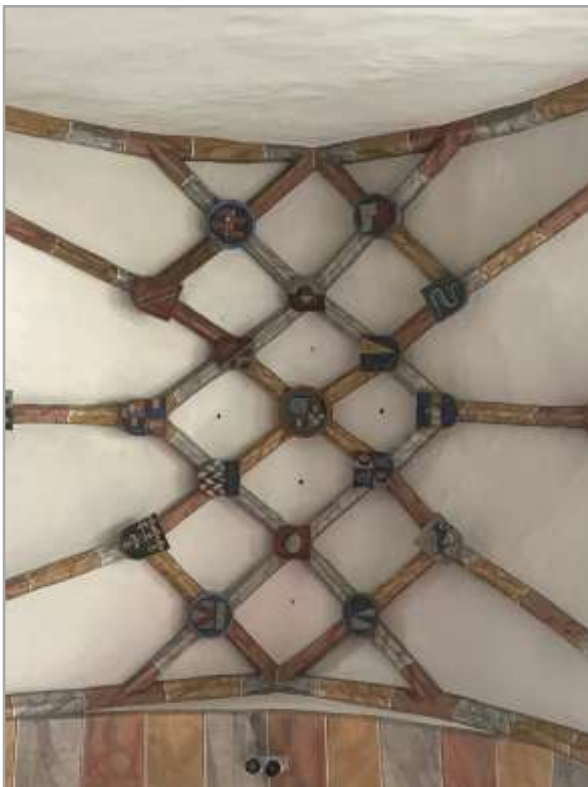
Romanisches Trichterportal mit spätgotischen Blendmaßwerk (um 1464), Westportal, Stiftskirche Millstatt, Millstatt.

Abb. 30



Spätgotisches Netzgewölbe, Mittelschiff und Chor, zw. 1515 und 1519, Stiftskirche Millstatt, Millstatt.

Abb. 31



Spätgotisches Netzgewölbe, Detail Wappen, zw. 1515 und 1519, Stiftskirche Millstatt, Millstatt.

Abb. 32



Spätgotisches Netzgewölbe (Fotomontage - Bauinschrift Johann Geumanns), Chorapsis, zw. 1515 und 1519, Stiftskirche Millstatt, Millstatt.

Abb. 33



Künstler unbekannt, Domitian, 1429, Fresko, Arkadenpfeiler, Stiftskirche Millstatt, Millstatt.

Abb. 34



Siebenhirterkapelle, 1490, Innenansicht, Stiftskirche Millstatt, Millstatt.

Abb. 35



Siebenhirterkapelle, 1490, Außenansicht, Stiftskirche Millstatt, Millstatt.

Abb. 36



*Geumannkapelle, 1505, Innenansicht,
Stift Millstatt, Millstatt.*

Abb. 37



*Geumannkapelle, 1505, Außenansicht,
Stift Millstatt, Millstatt.*

siehe Abb. 28



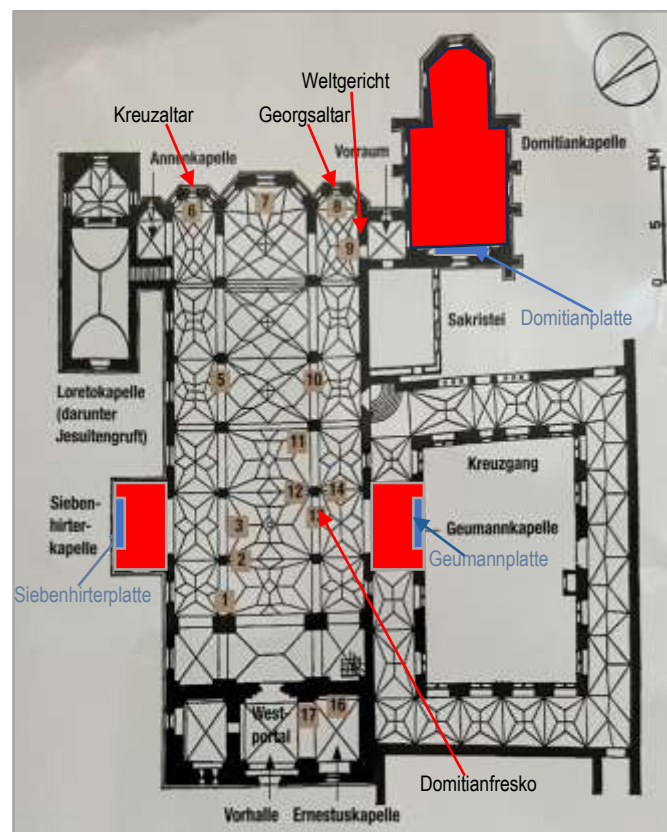
Urban Görtzschacher, Weltgericht, Fresko, um 1520, südliches Seitenschiff, Stiftskirche Millstatt, Millstatt.

Abb. 38



*Kreuzgang (roman. Ausgang in die Stiftskirche),
Stift Millstatt, Millstatt.*

Abb. 39



Stiftskirche Millstatt (Grundrissplan), Fotomontage (rot, blau), Millstatt.

Abb. 40



Geumannkapelle, 1490, Außenansicht, Stiftskirche und Kreuzgang Millstatt, Millstatt.

Abb. 41



Sonnenuhr, 1558, Geumannkapelle, Außenansicht, Stiftskirche Millstatt, Millstatt.

Abb. 42



Niclas Gerhaert van Leyden, Grabmal Friedrich III., Detail, Adneter Marmor (Rotscheck), zw. 1479-1513, Apostelchor, Stephansdom, Wien.

Abb. 43



Niclas Gerhaert van Leyden, Grabmal Eleonore von Portugal, Adneter Marmor, um 1467, Neuklosterkirche, Wiener Neustadt.

Abb. 44



Veit Stoß, Grabmal König Kasimir IV. Jagiello, Detail, Adneter Marmor, um 1492, Wawel-Kathedrale, Krakau.

Abb. 45



Krastaler Marmorbruch, Krastal, Verbindung zw. Drautal und Gegendtal.

Abb. 46



Siebenhirterkapelle, 1490, Innenansicht, Stiftskirche Millstatt, Millstatt.

Abb. 47



Spätgot. Taufbrunnen, mit achteckigem Rokokoaußsatz, um 1669, Siebenhirterkapelle, Stiftskirche Millstatt, Millstatt.

Abb. 48



Lehrbüchermeister, Siebenhirter Gebetsbuch, vor 1469, Pergament, Stiftsmuseum Millstatt, Millstatt.

Abb. 49



Lehrbüchermeister, Siebenhirter Gebetsbuch, vor 1469, Pergament, Stiftsmuseum Millstatt, Millstatt.

Abb. 50



Hans Peurlin (zugeschrieben), Tumbaplatte J. Siebenhirter, um 1500, H 235 x B 110 cm, Rotmarmor, Siebenhirterkapelle, Stiftskirche Millstatt, Millstatt.

Abb. 51



Veit Stoß, Grabmal König Kasimir IV. Jagiello, Detail, Adneter Marmor, um 1492, Wawel-Kathedrale, Krakau.

Abb. 52



Niclas Gerhaert van Leyden und Werkstatt, Grabmal Friedrich III., Detail, Adneter Marmor (Rotscheck), zw. 1479-1513, Apostelchor, Stephansdom, Wien.

Abb. 53



Hans Peurlin (zugeschrieben), Grabplatte J. Siebenhirter, um 1500, Detail, Rotmarmor, Siebenhirterkapelle, Stiftskirche Millstatt, Millstatt.

Abb. 54



Hans Peurlin (zugeschrieben), Mönch mit Guglhaube (Detail), Grabplatte J. Siebenhirter, um 1500, Rotmarmor, Siebenhirterkapelle, Stiftskirche Millstatt, Millstatt.

Abb. 55 a, b, c



Lieseregger Siebenhirteraltar, um 1500, Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt, Lieseregg.



Altarflügel (links), Detail Hl. Thomas, Lieseregger Siebenhirteraltar, um 1500, Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt, Lieseregg .



Stifter Johann Siebenhirter, Altarflügel (links), Detail Hl. Thomas, Lieseregger Siebenhirteraltar, um 1500, Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt, Lieseregg .

Abb. 56 a



*Hans Peurlin (zugegeschrieben), Zeremonienschwert
(Detail), Tumbaplatte J. Siebenhirter, um 1500,
Rotmarmor, Siebenhirterkapelle;
Stiftskirche Millstatt, Millstatt.*

Abb. 56 b



*Zeremonienschwert Johann Siebenhirter, 1499,
Landesmuseum Klagenfurt, Klagenfurt.*

Abb. 56 c



*Tilman Riemenschneider, Heilig-Blut-Altar, Detail
Hände, Schlafender Petrus, Lindenholz, zw. 1500
und 1505, Rothenburg ob der Tauber:*



Hans Peurlin (zugeschrieben), Grabplatte Bischof Sixtus von Tannberg, Rotmarmor, (†1495), Freisinger Dom, Freising.

Abb. 58



Hans Peurlin, Epitaph Bischof Wilhelm von Reichenau, († 1495), Rotmarmor, Eichstätter Dom, Eichstätt.

Abb. 59



Hans Peurlin, Epitaph Bischof Friedrich von Zollern, († 1505), Rotmarmor, Augsburger Dom, Augsburg.

Abb. 60 a



Hans Peurlin, Epitaph Suffraganbischof Georg Altendorfer von Chiemsee, († 1495), gelblicher Rotmarmor, Stiftskirche St. Martin, Landshut.

Abb. 60 b



Hans Peurlin, Epitaph Suffraganbischof Georg Altendorfer von Chiemsee (Detail Kopf), († 1495), gelblicher Rotmarmor, Stiftskirche St. Martin, Landshut.

Abb. 60 c



Hans Peurlin, Epitaph Suffraganbischof Georg Altendorfer von Chiemsee (Detail Diakon), († 1495), gelblicher Rotmarmor, Stiftskirche St. Martin, Landshut.

Abb. 61 a



Hans Peurlin, Kenotaph Bischof Johann von Werdenberg, († 1495), Rotmarmor, Augsburger Dom, Augsburg.

Abb. 61 b



Hans Peurlin, Kenotaph Bischof Johann von Werdenberg, (Detail), († 1495), Rotmarmor, Augsburger Dom, Augsburg.

Abb. 61 c



Hans Peurlin, Kenotaph Bischof Johann von Werdenberg, (Detail), († 1495), Rotmarmor, Augsburger Dom, Augsburg.

Abb. 62



Hans Peurlin (zugeschrieben), Tumbaplatte J. Siebenhirter (Detail), um 1500, Rotmarmor, Siebenhirterkapelle, Stiftskirche Millstatt, Millstatt.

Abb. 63 a



Blick in den Innenhof des Kreuzgangs mit Geumannkapelle, Außenansicht, Stift Millstatt, Millstatt.

Abb. 63 b



*Kreuzgang (blaues Feld unter der Geumannkapelle),
Blick Ost-West, Stift Millstatt, Millstatt.*

Abb.63 c



*Unbekannt Meister, Fresko, ev. König?, in der
Geumannkapelle, Stiftskirche Millstatt, Millstatt.*

Abb. 63 d



Hans Valkenauer/Jörg Gartner zugeschrieben, Grabplatte Johann Geumann, um 1520, weißer Marmor, Geumannkapelle, Stiftskirche Millstatt, Millstatt.

Abb. 63 e



Rekonstruktionsversuch der Stirnseite der Geumann-Tumba, Zeichnung Dr. Zobernig, 2010.

Abb. 64 a



Bernhard Strigel, Maximilian I., um 1500, Bildnis in halber Figur (Detail), Kunsthistorisches Museum, Wien.

Abb. 64 b



Grabplatte Johann Geumann (Detail), um 1520, weißer Marmor, Geumannkapelle, Stiftskirche Millstatt, Millstatt.

Abb. 65 a, b, c



Künstler ?, Loy Hering ?, Siegmund von Dietrichstein, († 1533), Stadtpfarrkirche St. Jakob, Villach.

Abb. 66



Albrecht Dürer, Paumgartner-Altar, nach 1497, Lindenholz, 157 x 248cm, Alten Pinakothek München, München.

Abb. 67



Albrecht Dürer, Entwurf für das Grabmal von Jakob und Sibylla Fugger, um 1510, Christ Church Picture Gallery in Oxford, Großbritannien.

Abb. 68 a



*Hans Valkenauer, Keutschacher Epitaph,
Marienkrönung, um 1511, 270 x 135 cm,
Dom Maria Saal, Maria Saal.*

Abb. 68 b



Südfassade, Dom Maria Saal, Maria Saal.

Abb. 69



Hans Valkenauer ?, Balthasar I. von Thannhausen, († 1516), Rotmarmor, 286 x 138 cm, Dominikanerkirche St. Nikolaus, Friesach.

Abb.70



Hans Valkenauer ? Christoph Ungnad, Herr von Sonnegg, Rotmarmor, († 1489), ehem. Stiftskirche Mariae Himmelfahrt, Eberndorf.

71 a



71 b



Detail, Parierstange.

Hans Valkenauer/Jörg Gartner zugeschrieben, Grabplatte Johann Geumann, um 1520, weißer Marmor, Geumannkapelle, Stiftskirche Millstatt, Millstatt.

Abb. 72



Hans Valkenauer (zugeschrieben), Hochgrab Wolfgang von Polheim zu Wartenberg († 1512) und Johanna von Borselle († 1509), Rotmarmor, 3,00 x 1,52 m, Filialkirche Hl. Anna, Oberthalheim.

Abb. 73



Jörg Gartner, Tumbadeckel Turnieradels-geschlecht der Mautner zu Katzenberg, um 1512, Rotmarmor, Heilig-Geist-Kirche, Burghausen.

Abb. 75



Jörg Gartner, Epitaph Weihbischof Albrecht Schönhofer, († 1493), Rotmarmor, Dom St. Stephan, Passau.

Abb.74



Jörg Gartner, Epitaph Ritter Jörg Schenk von Neudeck, († 1491), Rotmarmor, ehem. Dominikanerklosterkirche, Regensburg.

Abb. 76 a, b, c, d



*Wolfgang Leb, Grabdenkmal Hans Baumgartner, 1500,
Stadtkirche St. Jakob, Wasserburg/Inn.*

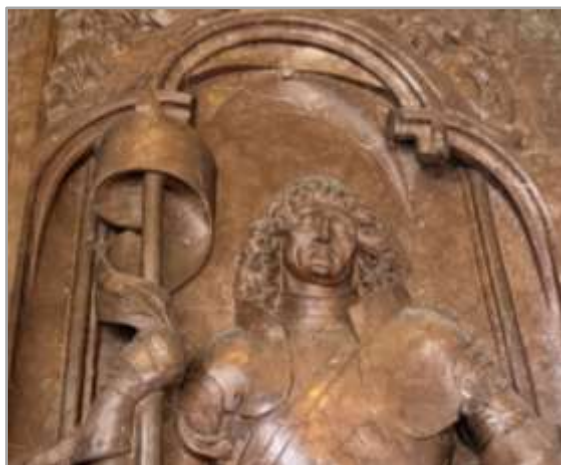


Abb. 77



Sakristei und Domitiankapelle, Südseite, Stift Millstatt, Millstatt.

Abb. 78 a



Domitiankapelle, Richtung Osten, Stiftskirche Millstatt, Millstatt.

Abb. 78 b



Tumbaplatte Domitian

Domitiankapelle, Richtung Westen, Stiftskirche Millstatt, Millstatt.



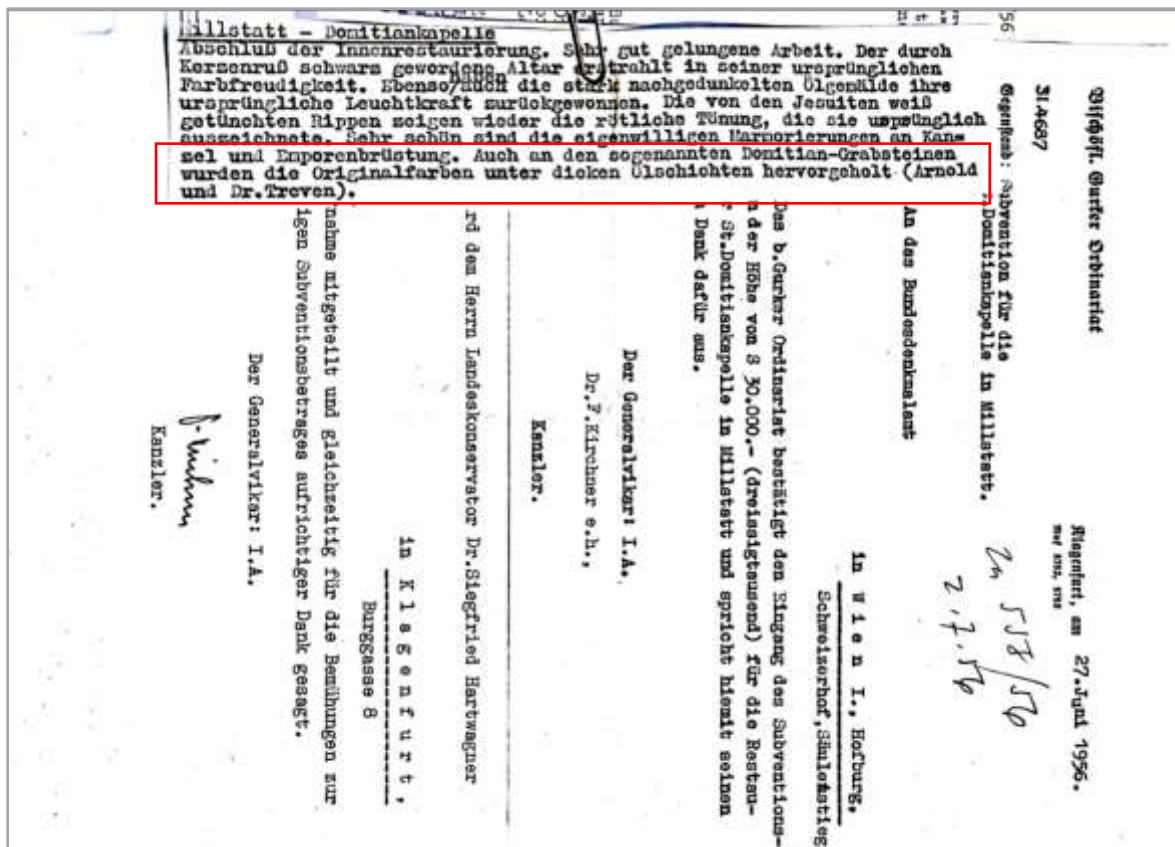
Grabplatte Domitian, um 1449, Sandstein, Domitianskapelle, Millstatt.

Abb. 80



ehem. romanischer Reliquienschrein Domitians, Holz mit Eisenbeschlägen, 12. Jh., Stiftsmuseum, Millstatt.

Abb. 81



Domitian-Akte, Bundesdenkmalamt Kärnten, Klagenfurt.

Abb. 82



*Grabplatte Domitian, Detail, um 1449, Sandstein,
Domitiankapelle, Millstatt.*

Abb. 83



Herzoghut, Messing-/Glassarkophag Domitians, Domitiankapelle, Millstatt.

Abb. 84 a



*Thomas von Villach, Hl. Domitian,
um 1500, Tafelbild, um 1500,
Stadtmuseum Villach. Villach.*

Abb. 84 b



*Grabplatte Domitian, um 1449, Sandstein,
Domitiankapelle, Millstatt.*



*Völkermarkter Schnitzwerkstatt, Predellenfigur Domitian (?), um 1420,
Holz bemalt, Landesmuseum Kärnten, Klagenfurt..*

Abb. 86



*Graf Ludwig XI. von Öttingen, († 1440)
Pfarrkirche Maria Himmelfahrt, Kirchheim am Ries.*

Abb. 87



*Hadmar IV., Familie der Herren von Laaber († 1420),
Rotmarmor, Brunn und Breitenegg,
Pfarrkirche St. Jakobus, Laaber.*

Abb 88 a



*Grabplatte Friedrich IX. von Pettau, († 1438),
Marmor Ptuj, Slowenien.*

Abb 88 b



*Grabplatte Friedrich IX. von Pettau, Kupferstich,
Kunsthistor. Atlas 1892.*

Abb. 89 a



Grabplatte Ernst I. dem Eisernen, Herzog von Steiermark, Kärnten und Krain, 1424, Rotmarmor, Zisterzienserstift Rein bei Graz.

Abb. 89 b



Ernst I. der Eiserne, Herzog von Steiermark, Kärnten und Krain, (1424), Kupferstich, Kunsthistor. Atlas 1892.

Abb. 90 a



Grabstein des Domitian, Fragment, zw. 747-814, Stiftsmuseum Millstatt, Millstatt.

Abb. 90 b



Inschrift Grabplatte Domitians (Rekonstruktion), Stiftsmuseum Millstatt, Millstatt.

Abb. 91 a



Siebenhirtertafel, Siebenhirterkapelle, Fotomontage, um 1500.

Abb. 91 b



Geumantafel, Geumannkapelle, Fotomontage, zw. 1510 und 1520.

Abb. 92



Siebenhirtentafel, um 1500, 295 x 235 cm, um 1500, Öl/Holz, Landesmuseum Kärnten, Klagenfurt.

Abb. 93



Siebenhirtentafel, Kopie des Aquarells, Mitte 17. Jh., Stiftsmuseum Millstatt, Millstatt.

Abb. 94



*Siebenhirtertafel (Detail Inauguration), um 1500, 295 x 235 cm, um 1500, Öl/Holz,
Landesmuseum Kärnten, Klagenfurt.*

Abb. 95



*Siebenhirtertafel (Detail Inauguration / Treueeid), um
1500, 295 x 235 cm, um 1500, Öl/Holz,
Landesmuseum Kärnten, Klagenfurt.*

Abb. 96



*Siebenhirtertafel (Detail Inauguration / Ritterschlag), um
1500, 295 x 235 cm, um 1500, Öl/Holz,
Landesmuseum Kärnten, Klagenfurt.*

Abb. 97



Siebenhirtertafel (Detail Inauguration / Investitur), um 1500, 295 x 235 cm, um 1500, Öl/Holz, Landesmuseum Kärnten, Klagenfurt.

Abb. 98 a



Siebenhirtertafel (Detail Friedrich III.) um 1500, 295 x 235 cm, um 1500, Öl/Holz, Landesmuseum Kärnten, Klagenfurt.

Abb. 98 b



Siebenhirtertafel (Detail Papst Paul II.), um 1500, 295 x 235 cm, um 1500, Öl/Holz, Landesmuseum Kärnten, Klagenfurt.

Abb. 99



Siebenhirtertafel (Detail Hofstaat), um 1500, 295 x 235 cm, um 1500, Öl/Holz, Landesmuseum Kärnten, Klagenfurt.

Abb. 100 a



Max Reichlich, Der Narr, Tempera aus Holz, um 1519, 1520, Yale University Art Gallery

Abb. 100 b



Siebenhirtertafel (Detail Narr), um 1500, 295 x 235 cm, um 1500, Öl/Holz, Landesmuseum Kärnten, Klagenfurt.

Abb. 101 a, b, c



Siebenhirtertafel (Details des Hofstaates), um 1500, 295 x 235 cm, um 1500, Öl/Tempera/Holz, Landesmuseum Kärnten, Klagenfurt.

Abb. 102 a



Siebenhirtertafel (Detail Kardinäle links), um 1500, 295 x 235 cm, um 1500, Öl/Tempera/Holz, Landesmuseum Kärnten, Klagenfurt.

Abb. 102 b



Siebenhirtertafel (Detail Kardinäle rechts), um 1500, 295 x 235 cm, um 1500, Öl/Tempera/Holz, Landesmuseum Kärnten, Klagenfurt.

Abb. 103



Cristoforo di Geremia, Konsistorium und das Jüngste Gericht, Papst Paul II., 1466, Medaille, KHM, Wien, British Museum, London.

Abb. 104 a



Hauptkünstler: Hans Burgkmair der Ältere, Albrecht Altdorfer, Hans Springinklee, Leonhard Beck und Hans Schäußelein, Triumphzug Maximilian I., Schlachtenbilder, um 1505/1512, Holzschnitt, div. Aufbewahrungsorte.

Abb. 104 b + c



Siebenhirtertafel (Detail Hofstaat), um 1500, 295 x 235 cm, um 1500, 295 x 235 cm, um 1500, Öl/Tempera/Holz, Landesmuseum Kärnten, Klagenfurt.

Abb. 105



Jörg Kölderer, Seefelder Hostienwunder, Mirakeltablet, um 1500/1502, Pfarrkirche St. Oswald in Seefeld, Tirol.

Abb. 106



Jörg Kölderer (zugeschrieben), Fesko, um 1500, Goldenes Dachl (Rückseite Balkon), Innsbruck.

Abb. 107 a



Marx Reichlich, Hll. Jakobus und Stephanus, Stephanus-Altar (Detail), um 1506–1509, Dommuseum Salzburg.

Abb. 107 b



Marx Reichlich, Hll. Jakobus und Stephanus, Stephanus-Altar (Detail), um 1506–1509, Dommuseum Salzburg.

Abb. 108 a



Meister der Brunolegende, um 1489, Die Einkleidung des heiligen Bruno durch den heiligen Hugo, den Bischof von Grenoble, Louvre, Paris.

108 b



Meister der Brunolegende, um 1489, Das Wunder der sprechenden Leiche, Wallraf-Richartz-Museum, Köln

Abb. 109 a



Geumantafel (Kopie, Stiftsmuseum Millstatt), Geumantafel zw. 1510-1520, Öl/Tempera/Holz, Landesmuseum Kärnten, Klagenfurt.

Abb. 109 b



Geumantafel, Kopie des Aquarells, Mitte 17. Jh., Stiftsmuseum Millstatt, Millstatt.



Geumantafel, Geumann, Sohn und Ehefrau (Detail),
URL: <https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-001315>

Abb. 110



Online: Geumantafel (Detail knieende Männer), URL: <https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-001315>

Abb. 111



Online: Geumantafel (Detail betende Frauen), URL: <https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-001315>

Abb. 112



Online: Geumantafel (Detail Sohn Geumanns), URL: <https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-001315>

Abb. 113



Online: Geumantafel (Detail Mann im blauen Mantel
URL: <https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-001315>

Abb. 114



Online: Geumantafel (Detail betende Frauen), URL: <https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-001315>

Abb. 115



Online: Geumantafel (Detail betende Frauen),
URL: <https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-001315>

Abb. 116 a



Thomas von Villach, Selbstbildnis, Fresko, 1493, Nordquerhaus, Stiftskirche St. Paul, Kärnten.

116 b



Thomas von Villach, Stifterfresko, 1493, Stiftskirche St. Paul in Lavanttal

Abb. 117 a, b, c



Michael Pacher, Kirchenväteraltar: Hl. Augustinus, Detail, um 1480, Zirbenholz-Tafel, 212 x 100, Pinakothek München.



Siebenhirtentafel (Detail Papst Paul II.), um 1500, 295 x 235 cm, um 1500, Öl/Holz, Landesmuseum Kärnten, Klagenfurt.



Michael Pacher, Kirchenväteraltar: Papst Gregor der Große, Detail, um 1480, Zirbenholz-Tafel, 212 x 100, Pinakothek München.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1** Hans Peurlin zugeschrieben, Grabplatte J. Siebenhirter, Rotmarmor, H 270 x B 110 cm, um 1500, Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 2** Hans Valkenauer/Jörg Gartner (?), Grabplatte Johann Geumann, weißer Marmor, polychromiert, um 1520, Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 3** Künstler unbekannt, Eybenstein (?), Grabplatte Domitian, Sandstein, um. 1449, Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 4** Thomas von Villach, Tafelbild Hl. Domitian, um 1500, Stadtmuseum Villach, (23.09.2024), URL:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Thomas_von_Villach_-_Hl_Domitian.jpeg.
- Abb. 5** Kloster Millstatt von Westen mit Siebenhirterurm, Errichtungsjahr zw. 12.Jh. und Sanierung / Umbau Ende des 15. Jh., Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 6** Karolingischer Flechtwerkstein, im Durchgang zum Benediktinerhof, um 780, Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 7** Hans Haider ?, Meisters der Straubinger Albrechtstumba ?, Grabmal Aribio I., Faksimile, Stiftsmuseum Millstatt, Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 8** Bernhard Strigel, Maximilian I., um 1500, KHM Nr. 2287 (23.09.2024), URL: <https://www.khm.at/objektdb/detail/2287/?offset=5&lv=list>.
- Abb. 9** Siebenhirterurm, Errichtungsjahr 1499, Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 10** Hochmeisterschloss, Hofansicht mit Bauinschrift und Wappen J. S., Errichtungsjahr 1499, Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 11** Grabsteinfragment zw. 747-814 -Stiftsmuseum Millstatt - Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 12** Meister Rudger, Westportal, Tympanon, 12. Jh., Stiftskirche Millstatt, Millstatt, Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 13** Siebenhirtertafel, 295 x 235 cm, Künstler unbekannt, um 1500, Inauguration des Hochmeisters, Landesmuseum Kärnten, Klagenfurt, Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 14** Reliefstein, aus 1499, Siebenhirterurm, Hochmeisterschloss, Millstatt, Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 15** Schule Thomas von Villach, Hl. Georg - Christus Salvator - Domitian, Fresko, um 1490, Fotomontage, Tor zur Stiftskirche Millstatt, Millstatt.
- Abb. 16** Thomas von Villach, Tafelbilder Hl. Thomas/Hl. Domitian, Stadtmuseum Villach, um 1500.(23.09.2024) URL:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/73/Thomas_von_Villach_-_Hl_Thomas.jpeg

- Abb. 17** Thomas von Villach, Tafelbilder Hl. Thomas/Hl. Domitian, Stadtmuseum Villach, um 1500.(23.09.2024) URL:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Thomas_von_Villach_-_Hl_Domitian.jpeg.
- Abb. 18** Kreuzgang, Unteransicht der Geumannkapelle Richtung Westen, Stift Millstatt, Millstatt, Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 19** Außenansicht Geumannkapelle/Kreuzgang, Stift Millstatt, Millstatt, Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 20** Grabmal Friedrich III., Detail, Georgsritter, in: Der Kaiser und sein Grabmal 1517 - 2017, Seite 278 - Kopie vom Originalfoto - Verfasserin.
- Abb. 21** Andrea Mantegna (Entwurf), Reliefkopie, Gonzaga Hochzeitstruhe, vor 1478, Stiftsmuseum Millstatt; Millstatt, Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 22** Andrea Mantegna (Entwurf), Pastigliarieliefs, Gonzaga Hochzeitstruhe, Landesmuseum Kärnten, Klagenfurt, Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 23** Siebenhirterturm, 1499, Südseite, Stift Millstatt, Millstatt, Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 24** Stift Millstatt, Ansicht Innenhof mit Eingang zum Kreuzgang, heutiges Stiftsmuseum, Millstatt, Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 25** Stift Millstatt, Renaissancearkaden mit eingebauten romanischen Säulen, Millstatt, Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 26** Stiftskirche Millstatt, romanisches Westwerk, ehem. Abmauerung der Arkaden, 13. Jh., Stift Millstatt, Millstatt, Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 27** Urban Görschacher, Sinopie Weltgericht, um 1520, Westfassade, Stiftskirche Millstatt, Millstatt, Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 28** Urban Görschacher, Fresko Weltgericht, um 1520, Stiftskirche, südl. Seitenschiff, Stiftskirche Millstatt, Millstatt, Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 29** Romanisches Trichterportal mit spätgotischem Westportal mit Blendmaßwerk (um 1464), Stiftskirche Millstatt, Millstatt, Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 30** Netzgewölbe, zw. 1515 und 1519, Blick nach Osten, Stiftskirche Millstatt, Millstatt, Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 31** Netzgewölbe, Wappensteine, zw. 1515 und 1519, Stiftskirche Millstatt, Millstatt, Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 32** Netzgewölbe, Chorapsis mit Inschriftenband der Bauinschrift Johann Geumanns, zw. 1515 und 1519, Stiftskirche Millstatt, Millstatt, Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 33** Domitianfresko, 1429, Künstler unbekannt, Arkadenpfeiler, Stiftskirche Millstatt, Millstatt, Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 34** Siebenhirterkapelle, 1490, Innenansicht, Stiftskirche Millstatt, Millstatt, Aufnahme Verfasserin.

- Abb. 35** Siebenhirterkapelle, 1490, Außenansicht, Stiftskirche Millstatt, Millstatt, Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 36** Geumannkapelle, 1505, Innenansicht, Stiftskirche Millstatt, Millstatt, Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 37** Geumannkapelle, 1505, Außenansicht, Stiftskirche Millstatt, Millstatt, Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 38** Romanischer Aufgang vom Kreuzgang in die Stiftskirche Millstatt, Millstatt, Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 39** Grundrissplan, in: Millstatt, Hauptpfarrkirche St. Salvator und Allerheiligen, Stiftsmuseum, Kalvarienbergkapelle, Fotomontage rot/blau, Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 40** Geumannkapelle, 1505, Außenansicht, Fotomontage rot, Stiftskirche Millstatt, Millstatt, Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 41** Geumannkapelle, 1505, Außenansicht, Detail Sonnenuhr, 1558, Stiftskirche Millstatt, Millstatt, Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 42** Niclas Gerhaert van Leyden, Grabmal Friedrich III., Detail, zw. 1479 - 1513, Apostelchor, Stephansdom, Wien, prometheus.
- Abb. 43** Niclas Gerhaert van Leyden, um 1467, Grabmal Eleonore von Portugal, Rotmarmor. Wr. Neustadt, (23.09.2024),
URL: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1b/GrabEleonoreWrNeustadt.jpg>.
- Abb. 44** Veit Stoß, Detailansicht Kasimir IV. Jagiello, um 1492, Wawel-Kathedrale, Krakau, Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 45** Krastaler Marmorbruch, Krastal, Kärnten, Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 46** Siebenhirterkapelle, 1490, Innenansicht, Stiftskirche Millstatt, Millstatt, Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 47** Taufbrunnen, Siebenhirterkapelle, Stiftskirche Millstatt, Millstatt, Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 48** Lehrbüchermeister, vor 1469, Detail, Gebetsbuch Siebenhirter, Stiftsmuseum Millstatt, Millstatt, Pergamentblatt, Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 49** Lehrbüchermeister, vor 1469, Detail, Gebetsbuch Siebenhirter, Stiftsmuseum Millstatt, Millstatt, Pergamentblatt, Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 50** Hans Peurlin (?), Tumbaplatte Johann Siebenhirter, um 1500, Rotmarmor, H 235x B 110 cm, Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 51** Veit Stoß, Detailansicht Kasimir IV. Jagiello, um 1492, Wawel-Kathedrale, Krakau, Aufnahme Verfasserin.

- Abb. 52** Niclas Gerhaert van Leyden, Grabmal Friedrich III., Detail, zw. 1479 - 1513, Apostelchor, Stephansdom, Wien, prometheus.
- Abb. 53** Hans Peurlin (?), Tumbaplatte J. Siebenhirter, um 1500, Rotmarmor, Detailansicht Porträt, Siebenhirterkapelle, Stiftskirche Millstatt, Millstatt, Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 54** Hans Peurlin (?), Tumbaplatte J. Siebenhirter, um 1500, Rotmarmor, Detailansicht, Mönch mit Guglhaube, Siebenhirterkapelle, Stiftskirche Millstatt, Millstatt, Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 55** a.) Lieseregger Siebenhirteraltar, um 1500, Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt, Lieseregg, Aufnahme Verfasserin.
b.) Detail, Lieseregger Siebenhirteraltar, Altarflügel, Hl. Thomas u. Apostel.
c.) Detail, Lieseregger Siebenhirteraltar, Altarflügel, Hl. Thomas, J. Siebenhirter als Stifterfigur, Aufnahmen Verfasserin.
- Abb. 56** a.) Detailansicht, Grabmal Siebenhirter, Zeremonienschwert, Siebenhirterkapelle, Stiftskirche Millstatt, Millstatt
b.) Original Zeremonienschwert J. S. 1499, Landesmuseum Kärnten, Klagenfurt, Aufnahmen Verfasserin.
c) Tilman Riemenschneider, Heilig-Blut-Altar, Detail Hände, Schlafender Petrus, Lindenholz, zw. 1500 und 1505, Rothenburg ob der Tauber, Unidam.
- Abb. 57** Hans Peurlin (?), Grabplatte Bischof Sixtus von Tannberg († 1495), Freisinger Dom, in: Volker Liedke, Ars Bavarica, Band 51/52, München 1987, S. 61, Abb. 52.
- Abb. 58** Hans Peurlin, Epitaph Bischof Wilhelm von Reichenau († 1496), Eichstätter Dom, in: Volker Liedke, Ars Bavarica, Band 51/52, München 1987, S. 99, Abb. 84.
- Abb. 59** Hans Peurlin, Epitaph für den Bischof Friedrich von Zollern († 1505), Augsburger Dom, in: Volker Liedke, Ars Bavarica, Band 51/52, München 1987, S. 101, Abb. 86.
- Abb. 60** Hans Peurlin, Epitaph für Suffraganbischof Georg Altdorfer von Chiemsee († 1495), Stiftskirche St. Martin, Landshut. a.) Epitaph, b + c.) Details, Aufnahmen Verfasserin.
- Abb. 61** a.) Hans Peurlin, Tumbadeckel des Kenotaphs für Bischof Johann von Werdenberg, Augsburger Dom, in: Volker Liedke, Ars Bavarica, Band 51/52, München 1987, S. 29, 35, Abb. 26.
b.) Detail Oberkörper, in: Volker Liedke, Ars Bavarica, Band 51/52, München 1987, S. 35, Abb. 33.
c.) Detail Porträt, in: Volker Liedke, Ars Bavarica, Band 51/52, München 1987, S. 35, Ausschnitt von Abb.33.
- Abb. 62** Hans Peurlin (?), Tumbaplatte J. Siebenhirter, um 1500, Rotmarmor, Detail Gesicht, Aufnahme Verfasserin.

- Abb. 63** **a.)** Blick in den Innenhof des Kreuzgangs mit Ansicht der Geumannkapelle, Stift Millstatt, Millstatt, Aufnahme Verfasserin.
b.) Kreuzgang, Unteransicht der Geumannkapelle Richtung Westen, Stift Millstatt, Millstatt, Aufnahme Verfasserin.
c.) Unbekannter Meister, Fresko, Westwand, Geumannkapelle, Stift Millstatt, Millstatt, Aufnahme Verfasserin.
d.) Hans Valkenauer/Jörg Gartner (?), Tumbaplatte Johann Geumann, um 1520, H 245 cm x B 135 cm, Geumannkapelle, Stiftskirche Millstatt, Millstatt, Aufnahme Verfasserin.
e.) Rekonstruktion des vermutl. Hochgrabes von Johann Geumann, Zeichnung Dr. Zobernig 2010, in: Carinthia I, 200. Jahrgang, Klagenfurt 2010, S. 301.
- Abb. 64** **a.)** Bernhard Strigel, Kaiser Maximilian I., um 1500. Kunsthistorisches Museum, Wien, (28.12.2024), URL: <https://www.khm.at/objektdb/detail/2289/?offset=52&lv=list>
b.) Geumannplatte, Detail Krone, Stiftskirche Millstatt, Millstatt, Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 65** **a.)** Loy Hering ?, Siegmund von Dietrichstein, († 1533), Tumbaplatte, Stadtpfarrkirche St. Villach, Villach. Aufnahme Verfasserin.
b.) Loy Hering ?, Siegmund von Dietrichstein, († 1533), Detail, Oberkörper, Stadtpfarrkirche St. Villach, Villach. Aufnahme Verfasserin.
c.) Loy Hering ?, Siegmund von Dietrichstein, († 1533), Detail, Beine, Löwe, Stadtpfarrkirche St. Villach, Villach. Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 66** Albrecht Dürer, Paumgartner-Altar, Triptychon, Öl/Holz, H 157 x B 248 cm, nach 1497, Alten Pinakothek München, München, Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 67** Albrecht Dürer, Entwurf für das Grabmal von Jakob und Sibylla Fugger, (10.01.2025), URL: <https://www.derstandard.at/story/3000000211936/holbein-burgkmair-duerer-im-khm-special-interest-deutsche-renaissance>.
- Abb. 68** **a.)** Hans Valkenauer, Keutschacher Epitaph, Marienkrönung, H 270 x B 135 cm, um 1511, (Unidam), Wallfahrtskirche Mariae Himmelfahrt, Maria Saal, Aufnahme Verfasserin.
b.) Südfassade, Wallfahrtskirche Mariae Himmelfahrt, Maria Saal, Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 69** Hans Valkenauer (?) Balthasar von Thannhausen, (†1516), Rotmarmor, H 286 cm x 138 cm, Dominikanerkirche St. Nikolaus, Friesach, Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 70** Hans Valkenauer (?) Christoph Ungnad, Herr von Sonnegg, († 1489), Rotmarmor, ehem. Stiftskirche Mariae Himmelfahrt, Eberndorf, Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 71** **a.)** Hans Valkenauer/Jörg Gartner (?), Johann Geumann, weißer Marmor, polychromiert, um 1520, Aufnahme Verfasserin.
b.) Detailaufnahme Parierstange, Aufnahme Verfasserin.

- Abb. 72** Hans Valkenauer (?), Hochgrab Wolfgang von Polheim zu Wartenberg († 1512) und Johanna von Borselle († 1509), Rotmarmor, Filialkirche hl. Anna, Oberthalheim, (18.01.2025), URL:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Filialkirche_hl._Anna_Oberthalheim,_Epitaph_Wolfgang_von_Pohlheim.jpg.
- Abb. 73** Jörg Gartner, Tumbadeckel Turnieradelsgeschlecht der Mautner zu Katzenberg, um 1512, Rotmarmor, Heilig-Geist-Kirche, Burghausen, in: Volker Liedke, Ars Bavarica, Band 65/66, München 1991, S. 43, Abb. 4.
- Abb. 74** Jörg Gartner, Epitaph für den Ritter Jörg Schenk von Neudeck, († 1491), Detail, Rotmarmor, ehem. Dominikanerklosterkirche, Regensburg, in: Volker Liedke, Ars Bavarica, Band 65/66, München 1991, S. 41, Abb. 2.
- Abb. 75** Jörg Gartner, Epitaph für Weihbischof Albrecht Schönhofer, († 1493), Tormarmor, Passauer Dom St. Stephan, in: Volker Liedke, Ars Bavarica, Band 65/66, München 1991, S.45, Abb. 6.
- Abb. 76** Epitaph des Rentnermeisters Hans Baumgartner († um 1500), Rotmarmor, H 260 cm x B 131 cm, T 27,5 cm, Stadtpfarrkirche St. Jakob, Wasserburg am Inn.
a) Epitaph und Details **b), c), d)**, Aufnahmen Verfasserin.
- Abb. 77** Sakristei und Domitiankapelle, Südseite Stift Millstatt, Millstatt, Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 78** Domitiankapelle **a.)** Blickrichtung Osten **b.)** Blickrichtung Westen, Stift Millstatt, Millstatt, Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 79** Künstler unbekannt, (Eyre Eybenstock?) Grabplatte Domitian, um 1449, Sandstein, H 220 cm x 120 cm, Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 80** Romanische Truhe, ehem. Reliquienschrein Domitians, 12. Jh., Stiftsmuseum Millstatt, Millstatt, Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 81** Domitian-Akt, Eintragung vom 27.06.1956, Bundesdenkmalamt Kärnten, Klagenfurt, Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 82** Künstler unbekannt, (Eyre Eybenstock?) Grabplatte Domitian, um 1449, Detail Kopf, Sandstein, Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 83** Glassarkophag Domitians, Herzoghut aus Messing, um 1717, Domitiankapelle, Stift Millstatt, Millstatt, Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 84** Thomas von Villach, **a.)** Tafelbild Hl. Domitian, Landesmuseum Villach
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Thomas_von_Villach_-_Hl_Domitian.jpeg
b.) Künstler unbekannt, (Eyre Eybenstock?) Grabplatte Domitian, um 1449, Sandstein, H 220 cm x 120 cm, Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 85** Predellenfigur Domitian?, um 1420, Völkermarkter Schnitzwerkstatt, in: Rudolfinum 2008, S. 278, LMK, Aufn. K. Allesch, Landesmuseum Kärnten, Klagenfurt.

- Abb. 86** Graf Ludwig XI. von Öttingen, († 1440), Pfarrkirche Maria Himmelfahrt, Kirchheim am Ries,
URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kirchheim_Mari%C3%A4_Himmelfahrt_500.JPG.
- Abb. 87** Hadmar IV., Familie der Herren von Laaber, Brunn und Breitenegg, († 1420), Pfarrkirche St. Jakobus in Laaber, URL:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hadmar_IV-neu.jpg.
- Abb. 88** a.) Grabplatte Friedrichs IX. von Pettau, († 1438), Schloss Ptuj, Slowenien, (18.10.2024), URL:
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:05_muzej_na_gradu_nagrobnik_\(22\).JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:05_muzej_na_gradu_nagrobnik_(22).JPG).
b.) Kupferstich: in Kunsthistorischer Atlas, Sammlung von Abbildungen mittelalterlicher Grabdenkmale, Wien 1892, S. 49.
- Abb. 89** a.) Grabplatte von Ernst I., dem Eisernen, Herzog von Steiermark, Kärnten und Krain, (1424), Unidam
b.) Kupferstich aus 1892: URL: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ernest.jpg>.
- Abb. 90** a.) Grabplattenfragment und b.) Rekonstruktion des Inschriftentextes, Stiftsmuseum Millstatt, Millstatt, Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 91** a.) Siebenhirterkapelle, Fotomontage mit Siebenhirterplatte, Aufnahmen Verfasserin.
b.) Geumannkapelle, Fotomontage mit Geumannplatte, Aufnahmen Verfasserin.
- Abb. 92** Siebenhirtertafel, Künstler unbekannt, um 1500, 295 cm x 235 cm, Tempera/Holzplatten, Landesmuseum Kärnten, Klagenfurt, Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 93** Kopie des Aquarells der Siebenhirtertafel, Stiftsmuseum Millstatt, Millstatt, Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 94** Siebenhirtertafel, Detail Inauguration, um 1500, 295 x 235 cm, um 1500, Öl/Holz, Landesmuseum Kärnten, Klagenfurt. Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 95** Siebenhirtertafel, Detail, Inauguration, Treueeid, Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 96** Siebenhirtertafel, Detail, Inauguration, Ritterschlag, Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 97** Siebenhirtertafel, Detail, Inauguration, Investitur, Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 98** a.) Siebenhirtertafel, Detail, Friedrich III., Aufnahme Verfasserin.
b.) Siebenhirtertafel, Detail, Papst Paul II., Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 99** Siebenhirtertafel, Detail, Hofstaat, Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 100** a.) Marx Reichlich, Der Narr, URL: <https://artvee.com/dl/the-jester>.
b.) Siebenhirtertafel, Detail, Hofnarr, Aufnahme Verfasserin.
- Abb. 101** a.), b.), c.) Siebenhirtertafel, Detailbilder des Hofstaates, Aufnahmen Verfasserin.
- Abb. 102** a.), b.) Siebenhirtertafel, Detailbilder Kardinäle, Aufnahmen Verfasserin.

- Abb. 103** Medaille von Papst Paul II. auf das Konsistorium und das Jüngste Gericht von 1466, (25.01.2025), URL: <https://www.bavarikon.de/object/bav:SMM-OBJ-0000000000197861?lang=en>.
- Abb. 104** a.) Triumphzug Maximilian I., Schlachtenbilder, um 1505/1512, (25.01.2025), URL: <https://www.flickr.com/photos/bibliotecabne/15142073480>
b.) c.) Siebenhirtertafel, Detailbilder Hofstaat, Aufnahmen Verfasserin.
- Abb. 105** Jörg Kölderer, Mirakeltafel des Seefelder Hostienwunders, um 1500/1502, unidam.
- Abb. 106** Jörg Kölderer, Fresko Goldenes Dachl, um 1497 - 1500, Innsbruck, (18.01.2025), URL: <https://innsbruck-erinnert.at/ein-geheimnisvolles-fresko/>
- Abb. 107** a.) Marx Reichlich, Stephanus-Altar, Detail, Die Hll. Jakobus und Stephanus, Alte Pinakothek München, URL: <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/Qlx2oXVLXq/marx-reichlich/jakobus-stephanus-altar-die-hll-jakobus-und-stephanus>.
b.) Marx Reichlich, Stephanus-Altar, 1506, Detail, Die Steinigung des Hl. Stephanus, Alte Pinakothek München, prometheus.
- Abb. 108** a.) Meister der Brunolegende, Die Einkleidung des heiligen Bruno durch den heiligen Hugo, den Bischof von Grenoble, um 1486, (01.02.2025), URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fe/Ma%C3%A9tre_de_la_L%C3%A9gende_de_saint_Bruno_-_Prise_d%27habit_de_Bruno_et_de_Hugues.jpg
b.) Meister der Brunolegende, Das Wunder der sprechenden Leiche, um 1486, URL https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/dd/Ma%C3%A9tre_de_la_L%C3%A9gende_de_saint_Bruno_-_Fragment_du_Miracle_du_cadavre_qui_parle.jpg
- Abb. 109** a.) Geumanntafel, Kopie, Stiftsmuseum Millstatt, Millstatt,
b.) Kopie des Aquarell der Geumanntafel, Stiftsmuseum Millstatt, Millstatt, Aufnahmen Verfasserin.
c.) Geumanntafel, Detail, Maria, URL: <https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-001315> (25.01.2025).
- Abb. 110** Geumanntafel, Detail, knieende Männer, (25.01.2025), URL: <https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-001315>.
- Abb. 111** Geumanntafel, Detail, betende Frauen, (25.01.2025), URL: <https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-001315>.
- Abb. 112** Geumanntafel, Detail, Sohn Geumanns inmitten der Wappen, (25.01.2025) URL: <https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-001315>.
- Abb. 113** Geumanntafel, Detail, Geumann und Mann mit blauem Mantel, (25.01.2025) URL: <https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-001315>.
- Abb. 114** Geumanntafel, Detail, betende Frauen, Frisuren, (25.01.2025) URL: <https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-001315>.

- Abb. 115** Geumanntafel, Detail, betende Frauen, changierendes Kleid, (25.01.2025), URL: <https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-001315>.
- Abb. 116** a.) Thomas von Villach, Selbstbildnis, Fresko, 1493, Nordquerhaus, Stiftskirche St. Paul, Kärnten, URL: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=572528>">Link</p>
 b.) Thomas von Villach, Stifterfresko, 1493, Stiftskirche St. Paul, Kärnten. URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:St.Paul - Stifterfresco_1_Gesamt.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:St.Paul_-_Stifterfresco_1_Gesamt.jpg)
- Abb. 117** a) Michael Pacher, Kirchengväteraltar: Hl. Augustinus, Detail, um 1480, Zirbenholz-Tafel, 212 x 100 cm, Alte Pinakothek München.
 b) Siebenhirtertafel, 295 cm x 235 cm, Künstler unbekannt, um 1500, Detail Papst Paul II., Landesmuseum Kärnten
 c) Michael Pacher, Kirchengväteraltar: Hl. Papst Gregor der Große, Detail, um 1480, Zirbenholz-Tafel, 212 x 100 cm, Alte Pinakothek München, Aufnahmen Verfasserin.

Abstract

Die vorliegende Arbeit untersucht die historische Entwicklung und den künstlerischen Stellenwert dreier bedeutender Grabplatten von Johann Siebenhirter, Johann Geumann und Herzog Domitian sowie der beiden spitzbogigen Altartafeln der Hochmeister. Dabei werden ihre kunsthistorische Bedeutung und ihr Verhältnis zur Architektur der Stiftskirche und ihrer Kapellen analysiert. Durch stilistische Vergleiche, historische Einordnung und ikonografische Untersuchungen soll ein umfassenderes Verständnis ihrer Entstehung und Funktion gewonnen werden. Nach der Übergabe des ehemaligen Benediktinerklosters an den Orden durch Kaiser Friedrich III. im Jahr 1469 prägten die Hochmeister Siebenhirter und Geumann das Kloster durch umfangreiche Bau- und Kunstaufträge nachhaltig. Die Grabplatten und Altartafeln stehen dabei im Mittelpunkt der Untersuchung. Sie werden unter den Aspekten der spätgotischen Kunst, regionaler und grenzüberschreitender Werkstattarbeit und politischer Repräsentation betrachtet. Stilistische, ikonografische und historische Zusammenhänge werden herausgearbeitet und durch den Vergleich mit zeitgenössischen Werken aus der Region und darüber hinaus veranschaulicht. Gleichzeitig wird aufgezeigt, wie diese Kunstwerke in die Geschichte und Repräsentation des St.-Georgs-Ritterordens eingebettet sind und welchen Beitrag sie zur Kunst- und Kulturgeschichte Kärntens leisten.

The present study examines the historical development and artistic significance of three important grave slabs by Johann Siebenhirter, Johann Geumann, and Duke Domitian, as well as the two pointed-arched altarpieces of the Grand Masters. It analyzes their art-historical importance and their relationship to the architecture of the collegiate church and its chapels. Through stylistic comparisons, historical contextualization, and iconographic investigations, a more comprehensive understanding of their creation and function is sought. Following the transfer of the former Benedictine monastery to the Order by Emperor Frederick III in 1469, Grand Masters Siebenhirter and Geumann left a lasting mark on the monastery through extensive building and art commissions. The grave slabs and altarpieces are the focus of the study. They are examined with regard to late Gothic art, regional and cross-border workshop production, and political representation. Stylistic, iconographic, and historical interrelationships are elaborated and illustrated by comparison with contemporary works from the region and beyond. At the same time, it is demonstrated how these artworks are embedded in the history and representation of the Order of St. George and the contribution they make to the art and cultural history of Carinthia.