



memo

Ausgabe 4/2019

Medieval and Early Modern Material Culture Online

Objekte der Erinnerung

Die vorliegende Ausgabe nimmt den 500. Todestag Kaiser Maximilians I. zum Anlass, das Thema „Gedächtnis und Gedenken“ aufzugreifen. In ihr versammeln sich Forschungsbeiträge aus den Bereichen Kunstgeschichte, Bauforschung, Museumswissenschaften, Archäologie und Geschichtswissenschaft, die sich mit der Funktion von Objekten als Medien der Erinnerung in historischen Kontexten auseinandersetzen

Mit Beiträgen von Christoph Emmendorffer, Christoph Hauptmann, Chassica Kirchhoff, Heidrun Lange-Krach, Ilja Sallacz, Nina Stainer, Claudia Theune, Jochen Vennebusch und Iris Winkelbauer

www.memo-journal.online

MEMO – Medieval and Early Modern Material Culture Online

MEMO 4 (2019): Objekte der Erinnerung.

DOI: <http://dx.doi.org/10.25536/2523-2932042019>.

Herausgeber

Institut für Realienkunde des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Universität Salzburg, in Zusammenarbeit mit Medium Aevum Quotidianum – Gesellschaft zur Erforschung der materiellen Kultur des Mittelalters.

Verantwortliche Herausgeberinnen und Redaktion

Elisabeth Gruber und Gabriele Schichta

Kontakt

memo@sbg.ac.at

Website

memo.imareal.sbg.ac.at | memo-journal.online

DOI der Ausgabe

<http://dx.doi.org/10.25536/2523-2932042019>

ISSN 2523-2932

Erstveröffentlichung

August 2019

Letzte Überprüfung aller Verweise

31.07.2019

Lizenz

Sofern nicht anders angegeben CC BY-SA 4.0

Medienlizenzen

Medienrechte liegen, sofern nicht anders angegeben, bei den Autoren

Empfohlene Zitierweise

MEMO – Medieval and Early Modern Material Culture Online 4 (2019): Objekte der Erinnerung. Pdf-Format, doi: 10.25536/2523-2932042019.

Inhalt

MEMO 4 (2019): Objekte der Erinnerung

- „Du, geliebter Leser, erbarme dich zugleich unser!“ Der „Hillinus-Codex“ (Cod. 12) als mehrschichtiges Erinnerungsobjekt
Jochen Hermann Vennebusch 1–25
- Memories in Steel and Paper: A Spectacular Armor and Its Depictions in Early Modern Augsburg
Chassica Kirchoff 26–57
- Ein neuer Weg zur Stadtgeschichte – Virtual Reality im Maximilianmuseum
Heidrun Lange-Krach, Christoph Emmendorffer, Christoph Hauptmann, Ilja Sallacz 58–83
- Erinnerung an Maximilian I. auf Schloss Hanfelden in der Steiermark
Claudia Theune, Iris Winkelbauer 84–99
- Der Weg der Zeichnung. Die Handzeichnung als Medium der Kommunikation, Erinnerung und Selbstzeugnis des Bildhauers im 17. Jahrhundert
Nina Stainer 100–113

EDITORIAL zu MEMO 4 (2019) – Objekte der Erinnerung

Elisabeth Gruber, Gabriele Schichta

Eine mit Streublumenmuster dekorierte Kaffeetasse aus Porzellan, deren Henkel abgebrochen ist, ein Spielstein mit dem Konterfei Kaiser Maximilians I, eine Muschel und ein Fotoalbum. Was haben diese Gegenstände gemeinsam? Auf den ersten Blick vielleicht nicht viel, bei genauerem Hinsehen möglicherweise doch Einiges, im thematischen Kontext der aktuellen Ausgabe von MEMO jedoch etwas ganz Bestimmtes: Sie alle sind Objekte der Erinnerung – materielle Gegenstände, durch die Erinnerung(en) bewahrt, vermittelt und dauerhaft verfügbar gemacht werden sollen. Präzisierend müsste man hinzufügen, dass diesen Gegenständen in bestimmten Zusammenhängen, von bestimmten Personen und zu bestimmten Zeiten diese Funktion zugeschrieben wird. Bisherige Funktionen und Bedeutungen der Gegenstände können dadurch ergänzt oder verändert werden, aber auch völlig verschwinden. Jedes Objekt kann daher prinzipiell zum Erinnerungsobjekt werden: Entscheidend sind die Konstellationen, in die es eingebettet ist, und seine Eignung als solches aus Sicht derer, die mit ihm umgehen. Die eingangs genannte kaputte, geblünte Kaffeetasse vermag dies gut zu veranschaulichen: Während ihre Beschädigung ihre Funktionalität als Trinkgeschirr beeinträchtigt und es daher gerechtfertigt erscheinen könnte, die Tasse zu entsorgen, verbleibt sie dennoch im Haus, weil sie von der verstorbenen Großmutter stammt, die über Jahrzehnte hinweg daraus ihren



Spielstein mit Porträt Maximilians I.; Hans Kels d.J., um 1540; Holz gedrechselt/geschnitzt. Kunstsammlungen und Museen Augsburg.

Frühstückskaffee getrunken hat. In diesem einen Haushalt und in dieser einen familiären Konstellation hat die Tasse also die Funktion eines Erinnerungsobjektes angenommen. Vielleicht wird trotz ihrer Beschädigung noch aus ihr getrunken, vielleicht wird sie aber auch nicht mehr benutzt, sondern nur noch – dekorativ oder gar „quasi-museal“ – an gut sichtbarer Stelle aufgestellt; womöglich auch aus Angst, sie aus Unachtsamkeit gänzlich

zu zerstören. Vielleicht sieht man gar, wenn der Blick auf sie fällt, im Geiste die Großmutter am Frühstückstisch sitzen. Gegenstände vermögen die mit ihnen verbundenen Personen ebenso im Gedächtnis der Rezipienten zu visualisieren wie die mit jenen verknüpften vergangenen Szenarien und Erzählungen – und zwar durchaus nicht nur dann, wenn sie tatsächliche Bildträger sind, wie der bereits genannte Maximilian-Spielstein.

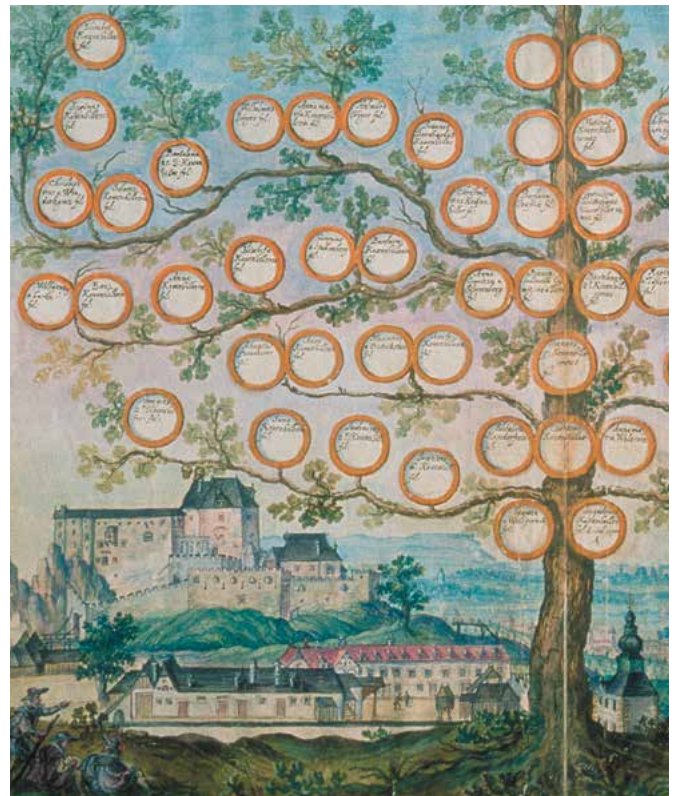
Ein guter Teil der vielbeschworenen „Aura“ der Dinge resultiert darüber hinaus aus ihrem Potenzial, große Zeitspannen zu überdauern, sowie aus ihrer Langlebigkeit im Vergleich zu einem Menschenleben: Viele Objekte scheinen in besonderem Maße noch die Spuren ihrer längst vergangenen Nutzerinnen und Nutzer in sich zu tragen. Ein Gegenstand aus dem Besitz einer berühmten Person etwa, die vor langer Zeit – vielleicht vor Jahrhunderten – gelebt hat und von dem man mit einiger Sicherheit weiß, dass er von dieser Person berührt wurde, kann eine beträchtliche Faszination ausüben. Hierbei können einerseits die Grenzen zum Fetischismus fließend sein, andererseits Erinnerungsobjekte zu Luxusgütern werden, deren Preise von Auktionshäusern in astronomische Höhen getrieben werden, was wiederum bei vielen Menschen zu Abwehr führt. Gerade in Zeiten, in denen Konsum und Besitz zunehmend kritisch hinterfragt werden und wir uns mehr und mehr von der schieren Menge an Dingen in unserem Besitz überfordert fühlen, weil wir sie horten, pflegen, lagern, organisieren und ordnen müssen, fragen sich viele: Brauchen wir überhaupt die Dinge für unsere Erinnerungen? Bleibt denn die Erinnerung nicht auch ohne das Objekt bestehen? Ganz so einfach scheint es nicht zu sein. Denn auch wenn Erinnerung jenseits von materiellen Objekten existieren kann, so vermögen diese doch immaterielle, mentale Vorstellungen sinnlich fassbar und *begreifbar* (im wörtlichen Sinne) zu machen und in der jeweiligen Gegenwart zu verorten. Der vermeintlichen Flüchtigkeit der Erinnerung wird so etwas *Gegenständliches* (ebenfalls im wörtlichen Sinne) entgegengestellt. Was materielle Objekte auszeichnet und wodurch sie sich besonders gut als Erinnerungsobjekte eignen, ist – neben ihrer Omnipräsenz – ihr Potenzial, uns sinnlich und emotional auf direktem Weg anzusprechen und Verbindungen vielfältigster Art zu stiften. Dabei ist es zunächst gar nicht so wichtig, ob es sich um Artefakte – also von Menschen gemachte Objekte – handelt, wie etwa die Tasse oder den Spielstein, oder um „Naturobjekte“: So kann die Muschel, die als Souvenir vom Strand mitgenommen wird, die Erinnerung an diesen wie auch an eine ganze Urlaubsreise samt einzelnen Episoden, Akteuren und Begegnungen noch Jahre später reaktivieren. Die gefundene Muschel wurde zufällig zum Medium der Erinnerung, ähnlich wie die Porzellantasse, die womöglich nur wegen ihrer handlichen Größe aufbewahrt wurde, und weil sie als einziges Objekt aus dem Besitz der Verstorbenen übrig geblieben ist. Erinnerungsobjekte können aber auch absichtsvoll als solche deklariert oder überhaupt erst als solche geschaffen werden, so wie der Spielstein mit dem Porträt Kaiser Maximilians I., der erst einundzwanzig Jahre nach dessen Tod in Gedenken an ihn hergestellt wurde. Sie können gleichsam „organisch“ wachsen, wie das Familien-Fotoalbum, das sich ähnlich einer Erzählung entwickelt und sich mit seiner eigenen „Objektbiographie“ zu den Biographien der in ihm abgebildeten Personen in Beziehung setzt. Sie können aber auch retrospektiv in einem geplanten Akt geschaffen werden: Paradebeispiele dafür sind mittelalterliche und frühneuzeitliche Stammbäume, die das Gedenken an die Herkunft und das Werden einer Adelsfamilie bewahren

und deren Genealogie generationenübergreifend dauerhaft visuell verfügbar machen sollen.

Das (virtuelle) Titelblatt der vierten Ausgabe von MEMO zielt ein solcher Stammbaum: Er stammt aus der Khevenhüller-Chronik von 1624/25. Die Familie Khevenhüller, die vom 15. bis 17. Jahrhundert zu den führenden Adelsgeschlechtern Kärntens sowie ganz Österreichs gehörte, setzte sich selbst mit diesem monumentalen Werk ein bleibendes Denkmal. Sie dokumentierte damit aber nicht nur ihre eigene Geschichte im engeren Sinne, indem die einzelnen Familienmitglieder porträtiert wurden, sondern sie zeigt auch auf eindrucksvolle Weise die verschiedenen Objekte der Erinnerung, durch die sich diese Familie in die Topographie einschrieb und ihre Memoria verstetigte. So fungieren die zahlreichen dargestellten Burgen und Schlösser wie beispielsweise die Burg Hochosterwitz in Kärnten als materielle Zeugen für Macht und Einfluss der Khevenhüller und zeigen, wie sich diese als die physische und materielle Umwelt gestaltende Faktoren dauerhaft in Erinnerung gehalten haben.

Die vierte Ausgabe von MEMO erscheint in einem Jahr, das im Zeichen eines ganz besonderen Gedenkens steht: Der Todestag des Habsburger Kaisers Maximilians I. jährt sich 2019 zum fünfhundertsten Mal, was naturgemäß seinen Niederschlag in zahlreichen Ausstellungen, Veranstaltungen und Publikationen findet. Maximilian ist der Nachwelt als eine Person in Erinnerung geblieben, die schon zu Lebzeiten auf vielfältige Weise und mit Nachdruck für die Sicherung ihres Andenkens bei späteren Generationen gesorgt hat und dieses Andenken in den unterschiedlichsten medialen Formen realisierte. „*Wer ime [= sich selbst] im leben kain gedechtnus macht, der hat nach seinem tod kain gedechtnus, und demselben menschen wird mit dem glockendon vergessen*“, formuliert Maximilian selbst am Ende seines autobiographisch angelegten Romans *Weißkunig*¹. In die Materialisierung dieses *Gedechtnus* investierte der Kaiser beträchtliche Geldsummen und hat so Erinnerungsobjekte geschaffen, die noch heute sichtbar und erfahrbar sind. Es nimmt daher nicht Wunder, dass drei Beiträge in der aktuellen Ausgabe dem Habsburger gewidmet sind, der sich selbst gerne als „letzten Ritter“ inszenierte und damit seine Person gleichsam zum Brennglas der Erinnerung an eine ganze Epoche stilisierte. Die vorliegenden Beiträge gehen nun aus unterschiedlichen Perspektiven der Frage nach, wie einzelne Objekte und Artefakte zu Zeichen für bestimmte Bedeutungen und Bedeutungszuschreibungen und insbesondere zu Objekten der Erinnerung werden. Wie entstehen solche Zuschreibungen und wie verändern sie sich im Laufe von Objektbiographien? Was leistet ein Objekt, wenn es zum Erinnerungsobjekt wird? Wie verhalten sich Objekte im Spannungsfeld zwischen individueller und kollektiver Erinnerung? Und welche Rolle nehmen dabei Sammlungen und die an ihnen beteiligten Akteure im Laufe der Zeit ein?

Den chronologischen Anfang macht Jochen H. Vennebusch (Hamburg) in seinem Beitrag zu einem der bedeutendsten Werke ottonischer Buchmale-



Familienstammbaum der Khevenhüller, ausgehend von Augustin zu Aichelberg (+ 1519), kaiserlicher Rat Maximilians I., und seiner zweiten Gemahlin Siguna von Weißpriach. – Ausschnitt aus der Khevenhüller Chronik (1624-1625), Museum für Angewandte Kunst, IN 21. 608. REALonline 013847.

1 <https://www.habsburger.net/de/kapitel/der-letzte-ritter-maximilian-i>

rei, dem so genannten „Hillinus-Codex“, den er als liturgisches Instrument der Memoria seines Stifters beschreibt. Beim Selbstbild und den Medien dieser Selbstinszenierung Maximilians I. setzt der Beitrag von Chassica Kirchhoff (New York) an: Sie untersucht verschiedene bildliche Darstellungen von eigens für den jungen Maximilian angefertigten Prunkrüstungen und deren Teilhabe an der Erinnerungskultur im Heiligen Römischen Reich. Eine andere Art, wie Erinnerungsobjekte im Nachhinein geschaffen werden können, nimmt der Beitrag von Heidrun Lange-Krach, Christoph Emmendorffer, Christoph Hauptmann und Ilja Sallacz (Augsburg) in den Blick. Sie beschäftigen sich mit dem sogenannten „Alten Einlass“, einem ganz besonderen Augsburger Stadttor, das in der städtischen Überlieferung nachträglich mit Maximilian I. in Verbindung gebracht wurde und seit Kurzem für Museumsbesucher mittels einer Virtual Reality-Rekonstruktion wieder erlebbar ist. Eine ähnliche nachträgliche Verknüpfung von Objekt und Person erfolgte im obersteirischen Schloss Hanfelden bei Zeiring, wo eine bauarchäologische Befundung neues Licht auf eine langjährige Erinnerungsgeschichte wirft. Claudia Theune und Iris Winkelbauer (Wien) zeigen, dass die etwa 100 Jahre nach einem Besuch Kaiser Maximilians angebrachte Inschrift gezielt eine Verbindung zwischen dem Schlossbesitzer Maximilian Rauchenberger und Maximilian I. herstellen sollte. Im letzten Beitrag dieser Ausgabe schließlich, der den chronologischen Bogen ins 17. Jahrhundert hinauf spannt, geht Nina Stainer (Wien) der Frage nach, welche Bedeutungen Handzeichnungen als Medien der Kommunikation und Selbstzeugnisse frühneuzeitlicher Bildhauer annehmen können. Handelte es sich dabei zunächst um Arbeitszeichnungen, die in erster Linie der Dokumentation von Formlösungen dienten, so wurden einige davon durch Widmungen und Inschriften in persönliche Erinnerungsobjekte verwandelt und an befreundete Künstler weitergegeben.

Objekte und Erinnerung werden uns im Übrigen auch in der nächsten Ausgabe von MEMO begleiten, in der das Gedenken fortgesetzt wird: Das Institut für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit feiert 2019 zwar nicht sein 500-jähriges Bestehen, aber es kann immerhin auf eine Geschichte von 50 Jahren zurückblicken. In diesen fünfzig Jahren hat sich auf dem Gebiet der Forschung zur Materiellen Kultur viel getan, und das Institut hat seinen nicht unwesentlichen Beitrag zu diesen Entwicklungen geleistet. Was liegt daher näher, als auch dieses Jubiläum dafür zu nutzen, sich gemeinsam an fünfzig spannende, wechselvolle Jahre des Instituts für Realienkunde zu erinnern: Dass dabei die Objekte nicht fehlen dürfen, liegt auf der Hand. Mit diesem Ausblick – der immer auch den Erinnerungsobjekten eingeschrieben ist, sollen diese doch dezidiert in die Zukunft hineinwirken – schließen wir unsere Geleitworte zu MEMO 4 (2019) und hoffen, dass unsere Zeitschrift allen Leserinnen und Lesern spätestens mit dieser Ausgabe dauerhaft in Erinnerung bleibt.

„Geliebter Leser, erbarme dich gleichermaßen auch unser!“

Der „Hillinus-Codex“ (Cod. 12) als mehrschichtiges Erinnerungsobjekt

Jochen H. Vennebusch

Der in der Kölner Erzbischöflichen Diözesan- und Dombibliothek aufbewahrte „Hillinus-Codex“ zählt zu den bedeutendsten Werken der ottonischen Buchmalerei. Die im frühen 11. Jahrhundert von einem Reichenauer Buchmaler und einem Seeoner Schreiber, seinem Bruder, vermutlich in Köln geschaffene Handschrift gibt durch einen Schreibereintrag und einen umfangreichen Widmungstext wichtige Hinweise über den Entstehungskontext des Manuskripts und die Hintergründe der Stiftung des Evangeliars. Die Dedikationsminiatur verbildlicht die Widmung des Codex durch den Auftraggeber, den Kölner Domherrn Hillinus, an den heiligen Petrus. Darüber hinaus haben sich auch die Buchkünstler in das Bildprogramm der Handschrift „eingeschlichen“ und stellen selbstbewusst ihren Beitrag zur materiellen Überlieferung der Offenbarung dar.

The „Hillinus-Codex“, now preserved in the Archbishop's Diocesan and Cathedral Library of Cologne is one of the most important Ottonian manuscripts. The Gospel Book was produced by a book painter from Reichenau Abbey and by his brother, a scribe from Seeon Abbey, presumably in Cologne at the beginning of the 11th century. Particularly an artists' entry as well as an inscription of dedication are integrated into the manuscript and provide some information on the production of the Gospel Book and on the background of Hillinus' dedication. Furthermore a dedication miniature visualizes the canon's donation to Saint Peter. Additionally the artists depicted themselves in a miniature and stressed their contribution to the material transmission of the divine revelation.

Nur selten geben mittelalterliche Handschriften einen derart detaillierten und umfassenden Einblick in die Umstände ihrer Entstehung und Stiftung wie der im frühen 11. Jahrhundert entstandene „Hillinus-Codex“ (Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek Köln (Köln Erzb.Diöz.), Cod. 12). So informiert neben einem Schreibereintrag auch ein umfangreicher Widmungstext des Stifters Hillinus über die Hintergründe der Bestellung des Manuskripts und über die mit der Stiftung dieses Evangeliars verbundenen Beweggründe. Ergänzt werden diese Texte durch weitere Miniaturen, die zum einen den Dedikationsakt und zum anderen die Schreiber und ihre Tätigkeit regelrecht in Szene setzen. Im Mittelpunkt dieser Fallstudie stehen Fragen nach der künstlerisch und liturgisch vermittelten *Memoria*, die sich in der Handschrift manifestiert und ihren



memo

Empfohlene Zitierweise:

Vennebusch, Jochen H.:
„Geliebter Leser, erbarme dich
gleichermaßen auch unser!“.
Der „Hillinus-Codex“ (Cod. 12)
als mehrschichtiges Erinnerungs-
objekt, in: MEMO 4 (2019):
Objekte der Erinnerung,
S. 1–25. Pdf-Format,
doi: 10.25536/20190401.

Ausdruck im Objekt findet. So widmet sich diese Untersuchung dem Spannungsfeld, das durch die beiden Einträge der Künstler und des Stifters sowie durch die Miniaturen eröffnet wird. Dies geschieht vor dem Hintergrund, dass es sich bei dem „Hillinus-Codex“ um ein Evangeliar handelt, das aufgrund der darin kodifizierten vierfachen Erzählung der Vita Jesu den höchsten Stellenwert der liturgischen Handschriften besaß.¹ Daher vereinigt dieses Manuskript verschiedene Ebenen der Erinnerung: Auf der einen Seite wird in der Handschrift nach christlicher Lehre die Offenbarung Gottes in Jesus Christus überliefert und für die liturgische Verkündigung der Textabschnitte im Rahmen der Messfeiern erschlossen. Auf der anderen Seite sind die bereits angesprochenen Bildseiten und Einträge der Schreiber und des Stifters in dieses Evangeliar inseriert und sorgen auf diese Weise für ihre Kommemoration. Zunächst wird im Folgenden – nach einem kursorischen Gang durch die relevante Forschung – die Handschrift in aller Kürze beschrieben, um hierdurch die näher zu analysierenden Texte und Miniaturen, die sich unmittelbar auf die *Memo-ria* beziehen lassen, im Gesamtzusammenhang des Codex zu verorten. Dieser eigentliche Dedikationskomplex wird anschließend detailliert erläutert, bevor eine weitere Bildseite, die erst auf den zweiten Blick mit dem Themenfeld der Jenseitsvorsorge und der Erinnerung in Verbindung steht, in das Zentrum der Studie rückt. Die Ergebnisse dieser Überlegungen zu einzelnen Textseiten und Miniaturen werden dann auf der Ebene der gesamten Handschrift analysiert, indem sie mit dem Buchtyp des Evangeliiars und mit seiner liturgischen Nutzung kontextualisiert werden. Auf diese Weise wird verdeutlicht, dass in diesem Manuskript ein vielschichtiges Memorialsystem entfaltet wird, in das die Künstler, der Stifter sowie der Empfänger der Stiftung und gleichermaßen auch der gottesdienstlich durch das Buch repräsentierte Christus einbezogen sind.

1. Die Handschrift im Spiegel der Forschung

Der um 1020 entstandene „Hillinus-Codex“ zählt zu den Hauptwerken der spätottonischen Buchmalerei. Aus diesem Grund erscheint es verwunderlich, dass diese Handschrift bislang – von einigen Randbemerkungen abgesehen – nur punktuell und vorrangig unter stilkritischen Gesichtspunkten von der kunsthistorischen Forschung untersucht wurde, größer angelegte Studien zum Manuskript als Gesamtcorpus und zu seinen exzeptionellen Bildseiten fehlen vollständig. Allerdings setzte die wissenschaftliche Beschäftigung schon recht früh ein, denn bereits in seiner 1891 publizierte Studie „Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends“ behandelte Wilhelm Vöge dieses Evangeliar, das er in einen Zusammenhang mit Werken aus dem Scriptori-

1 Bei diesem Beitrag handelt es sich um die erweiterte Fassung eines Kapitels der Dissertation des Verfassers mit dem Titel „Materialisieren – Erschließen – Deuten. Anlagekonzepte, liturgische Lesenutzung und visualisierte Hermeneutik mittelalterlicher Evangelienbücher am Beispiel der Reichenauer Codices“, die im Mai 2019 an der Fakultät für Geisteswissenschaften der Universität Hamburg eingereicht wurde. Die Dissertation und der daraus resultierende Artikel entstanden in dem von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) finanzierten Sonderforschungsbereich 950 „Manuskriptkulturen in Asien, Afrika und Europa“ an der Universität Hamburg. Der Verfasser dankt Dr. Harald Horst (Köln) für zahlreiche inhaltliche Anregungen, für die großzügige Überlassung der Abdruckrechte der Abbildungen aus der Handschrift und ganz besonders für die Erlaubnis zur eingehenden Einsichtnahme in den „Hillinus-Codex“ in der Erzbischöflichen Diözesan- und Dombibliothek Köln. Vgl. zu mittelalterlichen Evangelienbüchern im Allgemeinen Ew 1989; Beissel 1906.

um des Benediktinerklosters Reichenau-Mittelzell stellte.² Sodann erläuterte Joachim Prochno 1929 die Dedikationsminiatur auf fol. 16v im Kontext der frühmittelalterlichen Schreiber- und Stifterbilder. Zwar setzte er diese Bildseite „an die Spitze einer kleinen Gruppe von Dedikationen“,³ gab jedoch nicht den eigentlichen Widmungstext des Hillinus (fol. 3r-3v) wieder, sondern den Eintrag der beiden Buchkünstler Purchardus und Chuonradus (fol. 2v), denen auch Prochnos Hauptinteresse galt. Daher unterblieben auch eine Erörterung der Positionierung dieser Miniatur und eine nähere Untersuchung ihres Zusammenhanges mit dem zu Beginn des Codex inserierten Widmungstext. In eine stilkritische Richtung tendiert auch Peter Blochs Studie „Die beiden Reichenauer Evangeliare im Kölner Domschatz“ aus dem Jahr 1959, in der er neben dem „Hillinus-Codex“ auch das „Limburger Evangeliar“ (Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek Köln, Cod. 218) untersuchte. Beispielsweise beschrieb er die Nähe des letzten erhaltenen Evangelistenbildes zum Reichenauer „Perikopenbuch Heinrichs II.“ (Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 4452) und analysierte die Einflüsse der Kölner Buchmalerei auf die Initialornamentik der Handschrift.⁴ Zudem ging er auf die Frage nach der Integration des Hieronymusbildes ein, das nicht zu den üblichen Miniaturen der Reichenauer, sondern vielmehr der ottonischen und frühsalischen Kölner Evangelienbücher zählt.⁵ So kam er auch aufgrund des Schreibereintrags zu dem Schluss, dass die „ohne Frage [...] Reichenauer Meister“⁶ Purchardus und Chuonradus vom Domherrn Hillinus in die Rheinmetropole gebeten wurden und dort den Codex anfertigten. Sehr kurz behandelte Bloch sowohl die verschiedenen Schreiber- und Dedikationstexte als auch das Stifterbild, wobei er insbesondere versuchte, die Bildkonzeption auf die Raumsituation des ottonischen Kölner Domes zu übertragen. Einem forschungsgeschichtlichen Paukenschlag kam die paläographisch ausgerichtete Studie von Hartmut Hoffmann „Buchkunst und Königtum im ottonischen und frühsalischen Reich“ aus dem Jahr 1986 gleich. Hierin schrieb er neben einem weiteren Evangeliar (Universitätsbibliothek Erlangen, MS. 12) den „Hillinus-Codex“ in weiten Teilen und mit Ausnahme weniger Zeilen der Reichenauer Schreibschule ab und wies sie einem Schreibermönch aus dem Benediktinerkloster Seeon im Chiemgau zu.⁷ Dennoch hielt er daran fest, dass die erhaltenen Bild- und Initialseiten sowie die Kanontafeln Reichenauer Ursprungs seien, so dass er zwischen der Herkunft des Schreibers und des Buchmalers differenzierte. An dieser Stelle setzte nun Alois Schütz an, der in seiner Überblicksdarstellung des ottonischen Seeoner Scriptoriums die Belege für diese These liefern konnte. So gelang es ihm, im jüngeren, kurz nach der ersten Jahrtausendwende geschriebenen Salzburger Verbrüderungsbuch (Archiv der Erzabtei St. Peter Salzburg, Hs. A 1) in der Liste der Seeoner Konventsangehörigen (S. 35) einen kurz nach der ersten Jahrtausendwende im Kloster beheimateten Diakon Chunradus, aber keinen Purchardus, nachzuweisen.⁸ Diesen fand er jedoch als Mönch eines anderen Klosters in einem Seeoner Totenverzeichnis und schließlich als Reichenauer Konventualen in

2 Vgl. Vöge 1891, S. 134-136.

3 Prochno 1929, S. 37.

4 Vgl. Bloch 1959, S. 28f.

5 Vgl. Bloch 1959, S. 30-33.

6 Bloch 1959, S. 33.

7 Vgl. Hoffmann 1986, S. 408-410.

8 Vgl. Schütz 1994, S. 94f.; vgl. hierzu auch von Euw 2008, S. 260-263.

einem von dort stammenden Memorialbuch, so dass er schlussfolgerte, „daß der Kölner ‚Hillinus-Codex‘ von einem Seeoner Mönch Konrad zum größten Teil geschrieben und von seinem leiblichen Bruder Burchard mit Miniaturen versehen wurde.“⁹ Neben diesen recht plausibel wirkenden Schlussfolgerungen geht Schütz jedoch nicht näher auf den aus Miniaturen und Texten bestehenden Memorialkomplex in der Kölner Handschrift ein.

Eine kursorische Würdigung durch Ulrike Surmann erfuhr der „Hillinus-Codex“ im Katalog zur 1998 gezeigten Ausstellung „Glaube und Wissen im Mittelalter. Die Kölner Dombibliothek“.¹⁰ Zwar warf Surmann – bedingt durch das Format der Veröffentlichung – vor allem stilgeschichtliche und kodikologische Fragen auf, doch machte sie durch die Publikation der Schreiber- und Stiftereinträge sowie durch die Wiedergabe der Doppelseiten mit den Miniaturen auch die Memorialaspekte der Handschrift bewusst. Den umfangreichsten Forschungsbeitrag legte Anton von Euw, der Nestor der Kölner Manuskriptforschung, mit seiner 2008 veröffentlichten Studie „Der Hillinus-Codex der Kölner Dombibliothek und die Reichenauer Buchkunst“ vor. Wie schon der Titel der Untersuchung verdeutlicht, stellte von Euw die Handschrift in den größeren Zusammenhang des ottonischen Scriptoriums auf der einen und der Kölner Einflüsse auf der anderen Seite. Er skizzierte den Aufbau des Evangelienbuches und charakterisierte schließlich besonders die architektonischen Lösungen, die sich in den verschiedenen Bildseiten und Kanontafeln niedergeschlagen haben und die zum Formenrepertoire des Bodensee-Scriptoriums zählen.¹¹ Auch das Dedikationsbild analysierte von Euw und fragte wie schon zuvor Holger Simon im 2001 erschienenen Aufsatz „Architekturdarstellungen in der ottonischen Buchmalerei. Der Alte Kölner Dom im Hillinus-Codex“ nach den Parallelen zwischen basilikalem Kirchenbau, der oberhalb der Stiftungsszene dargestellt wird, und dem frühmittelalterlichen Bau der Kölner Kathedrale.¹² Auf die Zusammenhänge zwischen der Architektur des ottonischen Domes und der Dedikationsszene ging auch Harald Horst in seinem Beitrag über „Illuminierte Kölner Handschriften und ihre Verbindungen nach Trier“ ein. Darüber hinaus deutete er jedoch auch die Positionierung dieser Bildseite im Gesamtcodex, die im zufolge durch die Inserierung unmittelbar vor dem Matthäusevangelium „näher heran an den eigentlichen Text, an die Verkündigung des Heilswerkes Jesu“ rückt und „dergestalt den Wunsch des Stifters nach Teilhabe an der Erlösung“¹³ visualisiert. Im Zusammenhang mit den „Morgan Gospels“, einem in Köln entstandenen spätottonischen Evangeliar (Morgan Library & Museum New York, MS M.651) erwähnte Joshua O’Driscoll auch den vermutlich zeitgleich geschaffenen „Hillinus-Codex“. Angesichts des ungewöhnlich langen Dedikationstextes mutmaßte er, dass der Stifter das Manuskript in Auftrag gegeben haben könnte, um seine Chancen auf die erzbischöfliche Kölner Kathedra zu verbessern.¹⁴ Hier geht O’Driscoll davon aus, dass es sich um die Nachfolge des 1021 verstorbenen Erzbischofs Heribert († 1021) handelt, die letztlich Pilgrim im selben Jahr antrat, so dass der „Hillinus-Codex“ auf diese Zeit datiert werden könnte. Wie an diesem Überblick über die zentralen For-

9 Schütz 1994, S. 94.

10 Vgl. Erzbischöfliches Diözesanmuseum Köln 1998, S. 349–356.

11 Vgl. von Euw 2008, S. 265–269.

12 Von Euw 2008, S. 269–272.

13 Horst 2012, S. 73.

14 Vgl. O’Driscoll 2018, S. 162.

schungsmeinungen zum „Hillinus-Codex“ deutlich wird, mangelt es an Studien, die sich mit dem besonderen Memorialcharakter der Handschrift befassen und diesen unter besonderer Berücksichtigung des materiellen Objektes herausarbeiten. Mit der vorliegenden Untersuchung soll diese Lücke nun geschlossen und dieses Manuskript zum einen als Corpus aus zahlreichen verschiedenen Texten, Indices und Miniaturen und zum anderen in seiner Eigenschaft als liturgisches Buch – genauer gesagt: als Evangeliar – analysiert werden.

2. Der Inhalt des „Hillinus-Codex“

Mit 210 Folia und einem Format von 37,6 x 26 cm zählt diese Handschrift zu den größten Evangelienbüchern, an denen Reichenauer Künstler beteiligt waren. Zwar erreicht er nicht die Prachtentfaltung anderer im Scriptorium auf der Bodenseeinsel entstandener Manuskripte wie des „Liuthar-Evangeliiars“ (Domschatzkammer Aachen, G 25) oder des „Evangeliiars Ottos III.“ (Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 4453), doch weist der „Hillinus-Codex“ eine vergleichbare Virtuosität in den Miniaturen und Initialseiten auf. Wie für mittelalterliche Evangelienbücher üblich, werden die eigentlichen Kerntexte von einem umfangreichen *Paracontent*¹⁵ regelrecht umschlossen. Gleich zu Beginn der Handschrift steht auf fol. 2v der Schreibereintrag der Buchkünstler Purchardus und Chuonradus (**Abb. 1**). Direkt auf der ihm gegenüberliegenden Seite (fol. 3r) beginnt mit einer prächtigen, im goldenen Rankenwerk geradezu verschwindenden I-Initiale der Widmungstext des Kölner Domherren Hillinus (**Abb. 2-3**). Nach dem Ende dieses Textes (fol. 3v) folgt auf fol. 4v eine ganzseitige Miniatur des Kirchenvaters Hieronymus, die gleichsam als Frontispiz für den sich unmittelbar danach auf fol. 5r-6v anschließenden *Novum opus*-Brief fungiert (**Abb. 5-6**). Die Reihe der Paratexte setzt sich fort mit dem ebenfalls auf Hieronymus zurückgehenden Prolog *Plures fuisse* (fol. 7r-8v), der sich mit der Kanonbildung auseinandersetzt, und mit dem angeblichen Hieronymusbrief *Sciendum etiam* (fol. 8v-9r). Den Schluss dieser Sequenz bildet der von Eusebius von Caesarea stammende Brief *Ammonius quidem* (fol. 9r-9v), der in der Handschrift jedoch nur fragmentarisch erhalten ist. Auch der „Hillinus-Codex“ besitzt architektonisch reich gestaltete Kanontafeln (fol. 10v-16r), die unmittelbar der Dedikationsminiatur (fol. 16v) vorausgehen (**Abb. 4**). Nach dem *Argumentum Matheus evangelista dei* (fol. 17r-17v), einer kurzen Biographie des Evangelisten, und dem sich ebenfalls auf das Matthäusevangelium beziehende Kapitelverzeichnis (fol. 18r-21r) beginnt auf fol. 22v das Evangelium schließlich mit dem Matthäusportrait (fol. 22v) und der gegenüberliegenden Initialseite (fol. 23r) (**Abb. 7-8**). Auch den übrigen Evangelien sind stets eine Evangelistenbiographie (*Argumentum* / *Prologus*) und ein Kapitelverzeichnis (*Breviarium* / *Capitula*) vorangestellt. Die eigentlichen Evangelientexte beginnen jeweils mit einer prächtigen Initialseite, die – wie der kodikologische Befund suggeriert – ehemals auf ein Evangelistenbild folgte.¹⁶ Diese Bildseiten sind jedoch mit Ausnahme des Matthäusportraits herausgeschnitten worden.

15 Vgl. zum Begriff „Paracontent“ Ciotti 2018.

16 Vgl. zur Lagenformel Erzbischöfliches Diözesanmuseum Köln 1998, S. 350 [Ulrike Surmann].

3. Schreibereintrag, Widmungstext und Dedikationsbild – Ein umfassender Memorialkomplex

Der Überblick über den Inhalt des „Hillinus-Codex“ zeigt, dass der eigentliche und aus Texten und Bildseiten bestehende „Memorialkomplex“ nicht eine zusammenhängende Sequenz bildet, sondern dass die einzelnen Elemente an verschiedenen Stellen zu Beginn der Handschrift in den erschließenden *Apparatus* des Evangeliiars eingefügt sind. Den Auftakt macht nach drei freien Seiten (fol. 1r-2r) der Eintrag der Buchkünstler Purchardus und Chuonradus auf fol. 2v (**Abb. 1**). Somit ist dieser der erste Text, den der Leser vor Augen hat, wenn er das Manuskript von Beginn an aufschlägt. Da dieser Eintrag in goldenen Majuskeln (sowohl Capitalis- als auch Unzialbuchstaben) ausgeführt wurde, wirkt er sehr selbstbewusst.¹⁷ Purchardus und Chuonradus berichten in diesem Text von den Hintergründen der Entstehung der Handschrift:

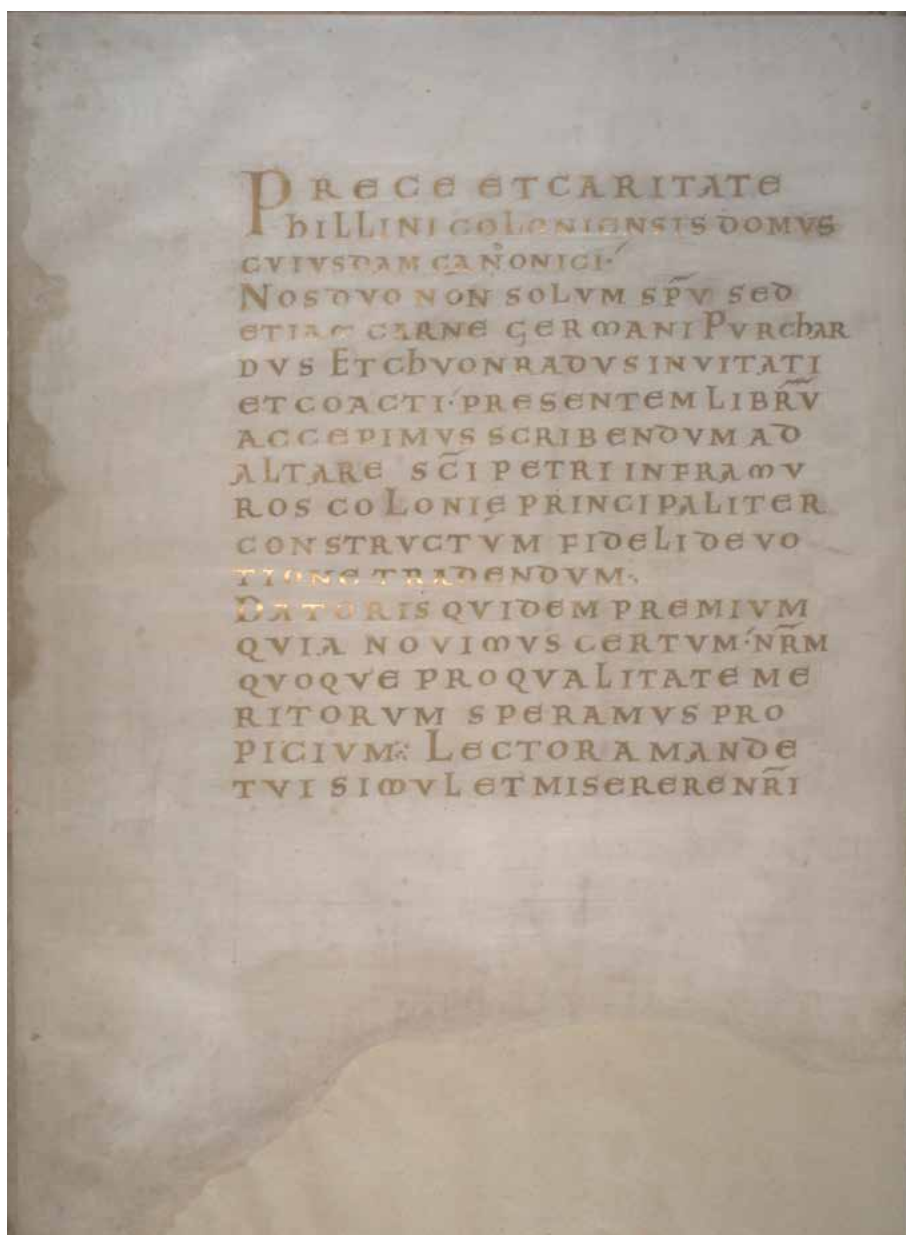


Abb. 1 Eintrag der Buchkünstler Purchardus und Chuonradus, „Hillinus-Codex“, um 1020, Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek Köln, Cod. 12, fol. 2v. Foto: Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek Köln.

¹⁷ Vgl. zu diesem Eintrag von Euw 2008, S. 258; Erzbischöfliches Diözesanmuseum Köln 1998, S. 349f. [Ulrike Surmann].

PRECE ET CARITATE HILLINI COLONIENSIS DOMUS CUIUSDAM
 CANONICI · / NOS DUO NON SOLUM SP(irit)U SED ETIAM CARNE
 GERMANI PURCHARDUS ET CHUONRADUS INVITATI ET COACTI ·
 PRESENTEM LIBRU(m) ACCEPIMUS SCRIBENDUM AD ALTARE S(an)C(t)
 I PETRI INFRA MUROS COLONI(a)E PRINCIPALITER CONSTRUCTUM
 FIDELI DEVOTIONE TRADENDUM · / DATORIS QUIDEM PREMIUM
 QUIA NOVIMUS CERTUM · N(ost)R(u)M QUOQUE PRO QUALITATE
 MERITORUM SPERAMUS PROPICIUM · LECTOR AMANDE TUI SIMUL
 ET MISERERE N(ost)RI

Durch das Bitten und die Wertschätzung eines gewissen Hillinus, eines Kölner Domherrn, wurden wir zwei, Purchardus und Chuonradus, nicht nur im Geiste, sondern auch vom Fleische her leibliche Brüder, aufgefordert und gezwungen. Wir haben den Auftrag erhalten, das vorliegende Buch zu schreiben und auf dem Hauptaltar des heiligen Petrus, der innerhalb der Mauern Kölns errichtet worden ist, in treuer Ergebenheit niederzulegen. Weil wir freilich wissen, dass der Lohn des Stifters sicher ist, erhoffen auch wir uns durch die Beschaffenheit der Verdienste Gnade. Du, geliebter Leser, erbarme dich zugleich unser

Der Eintrag besagt, dass Purchardus und Chuonradus leibliche Brüder waren, die auf Bitten des Kölner Domherrn Hillinus das Evangeliar geschaffen haben. Hierbei ist die Wendung „INVITATI ET COACTI“ in zweierlei Hinsicht bemerkenswert: Zum einen scheint der Auftraggeber die beiden Buchkünstler nicht nur eingeladen, sondern geradezu genötigt zu haben, die Handschrift anzufertigen. Zum anderen ist auch ein Rekurs auf den an Papst Damasus gerichteten Brief des Hieronymus festzustellen, der mit den Worten *Novum opus facere me cogis*¹⁸ („Du hast mich dazu gedrängt, ein neues Werk herzustellen“) beginnt.¹⁹ Da auch dieser Brief im „Hillinus-Codex“ enthalten ist (fol. 5r-6v), wird für den Leser die Bezugnahme ersichtlich gewesen sein. Darüber hinaus schildern die Buchkünstler, dass das von ihnen geschaffene Manuskript für den Hochaltar des Kölner Domes bestimmt war, der das Petruspatrozinium trug, so dass eine liturgische Nutzung der Handschrift intendiert war.²⁰ Anschließend sprechen die Brüder den Leser direkt an und bitten ihn um Erbarmen, was als Aufforderung zum Gebet für die Künstler zu verstehen ist. In ihren Augen hätte sich nämlich Hillinus die Gnade bereits durch die Stiftung erworben, sie seien jedoch noch auf die Fürbitte des Lesers angewiesen, um den Lohn für ihre künstlerischen Verdienste zu erlangen.

Unmittelbar auf der gegenüberliegenden Rectoseite beginnt schließlich der Widmungstext des Domherren Hillinus (**Abb. 2-3**):

MULTIMODA DIVINARUM SCRIPTUARUM ASSERTIONE EST IN
 CULTATUM · QUOModo pro adipiscendis virtutibus sit elaborandum ·
 sed satis superqu(e) ibi inscribitur · solius cuiusquam mortalium non esse
 · ut ad eas omnes optinendas possit ascendere · cuius rei etiam exemplo
 informamur ab ap(osto)lo · qui meritorum qualitates siderum claritate
 distinxit · cum aliam solis claritatem alia(m) lun(a)e testificans · stellam

18 Bruyne 2015, S. 152.

19 Vgl. von Euw 2008, S. 264f.

20 Vgl. zum Hochaltar des Kölner Doms im Mittelalter Wolf 1984, S. 145.

etiam ab stella in claritate distare subintulit· Qua in re ego Hillinus quamvis indign(us) presbiterii tamen ordine functus · talibus cogitationibus mentem informans · dum non video me ad prestantioris claritatis sidera altas videlicet virtutes posse pertingere · saltem inter minus lucentes stellas gressum bon(a)e voluntatis · divino auxilio figere temptabo · Scio namq(ue), eodem ap(osto)lo docente · quod non omnes actus membrorum (a)equales sint · et qua(m)quam in corpore id est s(an)c(t)a eccl(esi)a prestantioris actus sit manus qua(m) pes · non tamen abicitur pes sicut non necessarius · sed a capite xpo in sui ministerii loco necessarius habetur · et fovetur· Igitur quo(niam) qui mirabilis in s(an)c(t)is pr(a)edicatur · vult in eis etiam honorari · p(rae)sentem evangeliorum librum tibi o post xpm dominorum dulcissime S(an)C(t)E PETRE, pr(a)esumo offerre · quem non pr(a)edives apparatus auri et argenti et gemmarum conportavit · sed caritatis qu(a)e mihi ad te est, ministravit moralis benignitas · hunc tu illo dignare respectu · quo a xpo duo minuta vidu(a)e sunt probata · confiteor, me ad maiora offerenda minus idoneum · te sanctitas tua ad h(a)ec parva suscipienda suadeat sufficientem · ut me clavibus lingu(a)e tuae clementer solutum · nequaquam stringat poena culparum · / Si quis vero ad hunc auferendum presumptuosam ingesserit manum huic TU S(an)C(t)E PETRE quantum cum xpo poteris redde talionem · maneant ei a te si amplius nolis deliberare · digne quoque mercedes ananiae et saphirae · qualiter cum illos pro suorum fraudibus plecteretur vindicta · hunc utiq(ue) pro alienorum ablatione iniusta · sequatur et appr(a)ehendat ultio INREMISSIVA ·

Durch die vielfache Versicherung der Heiligen Schriften ist es fest eingeprägt worden, wie man sich für das Erreichen der Tugenden anstrengen muss, aber es wird dort mehr als genug eingeschrieben, dass es nicht die Sache irgendeines einzelnen Sterblichen sei, dass er sich erheben könne, um diese alle zu erlangen. Wir werden auch durch den Apostel von einem Beispiel dieses Umstands unterrichtet, der die Eigenschaft der Verdienste mithilfe der Helligkeit der Gestirne unterschieden hat, als er darlegte, dass die Helligkeit der Sonne die eine, die des Mondes eine andere sei, und hinzufügte, dass sich auch ein Stern von einem anderen Stern in Hinblick auf die Helligkeit unterscheide. Deshalb unterrichtete ich, Hillinus, obgleich ich unwürdig bin und dennoch das Amt des Priesters verrichte, den Geist durch solche Überlegungen: Solange ich nicht erkenne, dass ich zu den Gestirnen von überragender Helligkeit, nämlich zu den hohen Tugenden, reichen kann, werde ich prüfen, meinen Schritt guten Willens und mit Gottes Hilfe wenigstens zwischen den weniger leuchtenden Sternen festzumachen. Ich weiß nämlich, wie derselbe Apostel lehrt, dass nicht alle Handlungen der Glieder gleich sind, und obwohl im Körper, dies ist die heilige Kirche, die Hand die vorrangigeren Aufgaben erfüllt als der Fuß, wird dieser dennoch nicht verworfen wie ein nicht notwendiges Glied, sondern er wird von Christus, dem Haupt, am Ort seines Dienstes für notwendig gehalten und unterstützt. Weil also nun er, der als wunderbar in den Heiligen gerühmt wird, auch in diesen verehrt werden will, wage ich, das vorliegende Evangeliar dir, o Petrus, nach Christus gütigster der Herren, darzubringen. Nicht die sehr reiche Ausstattung mit Gold, Silber und Edelsteinen hat das Buch geliefert, sondern die der Liebe, die ich zu dir hege, und die sittliche Wohltätigkeit reicht es dar. Würdige du dieses Buch in jener Rücksicht, mit der von Christus die

zwei kleinen Münzen der Witwe für gut befunden wurden. Ich bekenne, dass ich weniger geeignet bin, um Größeres darzubringen. Möge deine Heiligkeit dich überzeugen, dieses kleine Buch anzunehmen, damit mich die Strafe der Sündenschuld keinesfalls fesselt, weil ich durch die Schlüssel deiner Zunge gütig erlöst wurde. Wenn aber irgendwer die Hand voll Frechheit in die Nähe bringt, um dieses Buch wegzunehmen, dann gib diesem, heiliger Petrus, die Wiedervergeltung, so viel wie du mit Christus vermagst. Diesem soll, wenn du dich nicht für Schlimmeres entscheiden willst, der Lohn des Hananias und der Saphira ebenfalls würdig vorbehalten sein. Weil gleichwie jene mit der Strafe für ihre Täuschungen geschlagen wurden, so folge sie diesen unbedingt für ihre unrechtmäßige Wegnahme und die unablässige Rache ergreife sie.

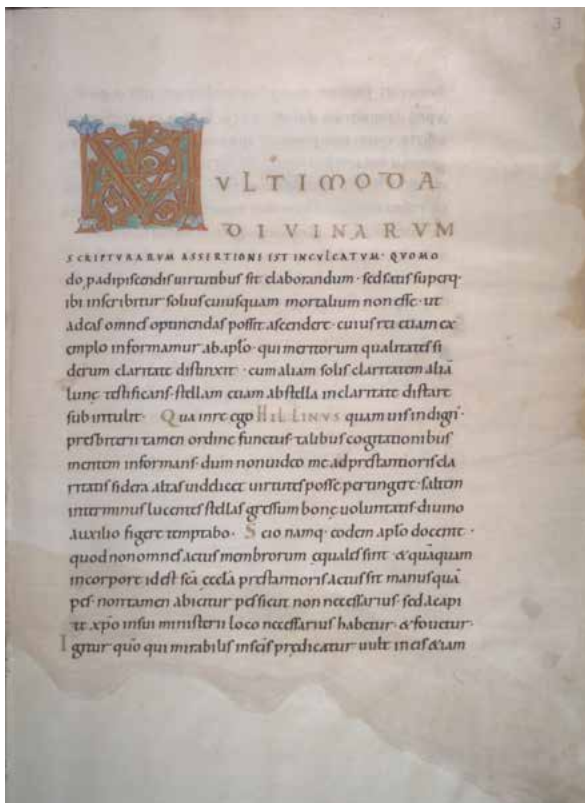


Abb. 2 Widmungstext des Domherren Hillinus, „Hillinus-Codex“, um 1020, Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek Köln, Cod. 12, fol. 3r. Foto: Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek Köln.

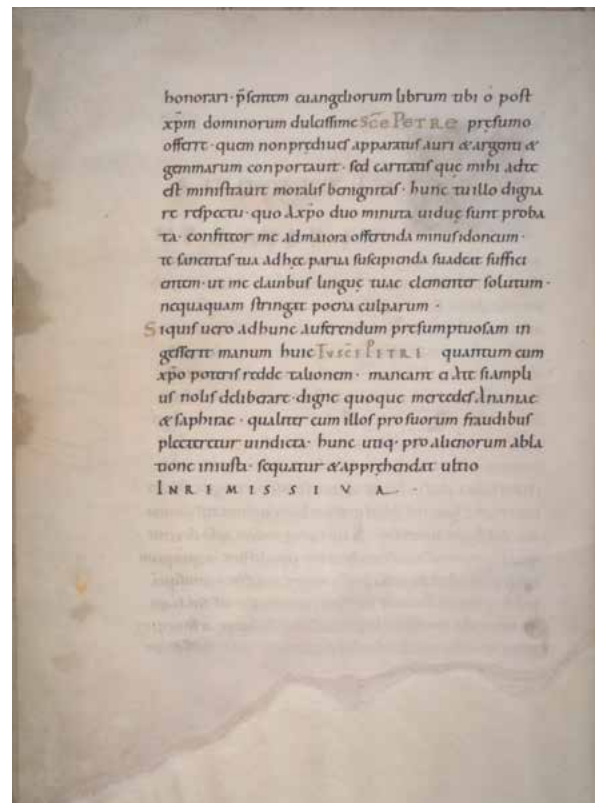


Abb. 3 Widmungstext des Domherren Hillinus, „Hillinus-Codex“, um 1020, Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek Köln, Cod. 12, fol. 3v. Foto: Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek Köln.

Ungewöhnlich lang wirkt dieser Dedikationstext, der fast zwei Seiten der Handschrift füllt.²¹ Hillinus verweist hierin auf den Apostel Paulus, der die unterschiedliche Helligkeit der Himmelskörper beschreibt (1 Kor 15,41): „Alia claritas solis, alia claritas lunae, et alia claritas stellarum. Stella enim a stella differt in claritate“ („Die Helligkeit der Sonne ist eine andere, die Helligkeit des Mondes eine andere und auch die Helligkeit der Sterne ist eine andere. Es unterscheidet sich nämlich ein Stern von einem Stern in seiner Helligkeit“). Diese Beobachtung überträgt der Stifter auf die Tugenden der Menschen. Er übt sich in Bescheidenheit und urteilt über sich selbst, dass er nicht an die-

21 Vgl. zu diesem Eintrag von Euw 2008, S. 258; Erzbischöfliches Diözesanmuseum Köln 1998, S. 350 [Ulrike Surmann].

jenigen heranreichen könne, die sich durch die höchste Tugendhaftigkeit auszeichnen würden. Aus diesem Grund würde er sich eher bei denjenigen sehen, die sich zwar um ein gottgefälliges Leben bemühen würden, den höchsten Grad der Tugend jedoch nicht erreichen könnten. Wiederum bezieht er sich auf Paulus und formuliert im Anklang an den Korintherbrief (1 Kor 12,12-30), dass die Glieder des Leibes eine unterschiedliche Bedeutung hätten, sie aber auch bei einer untergeordneten Stellung mit Blick auf den gesamten Leib notwendig seien. Schließlich wendet sich Hillinus dem von ihm gestifteten Evangelienbuch zu und spricht Petrus an, dem er diese Handschrift aus Liebe und aus Wohltätigkeit widmen möchte. Indem der Stifter auf den Schmuck des Manuskripts mit Gold, Silber und Edelsteinen anspielt, kann angenommen werden, dass der Codex einst einen Prachteinband besaß, der jedoch verloren gegangen ist und vermutlich im 14. Jahrhundert durch den noch in Teilen erhaltenen Schweinsledereinband ersetzt wurde.²² Schließlich vergleicht Hillinus seine Stiftung mit dem Scherflein der armen Witwe (Mk 12,41-44 / Lk 21,1-4), deren Opfergabe von Jesus gepriesen wurde, da sie fast ihren gesamten Lebensunterhalt gegeben hätte. So bedient sich Hillinus eines Bescheidenheitsgestus, indem er darum bittet, dass Christus das ganz offenkundig prachtvolle Evangeliar ebenso wohlgefällig annehme wie die kleinen Münzen („minuta“) der Witwe, die jedoch im Verhältnis den ganzen Besitz bedeuten. Dieser fast als Topos zu bezeichnende Demutsgestus kommt auch in der Bezeichnung der Handschrift als Kleinigkeit („parva“) zum Ausdruck. Schließlich endet der Widmungstext des Hillinus mit einem weiteren Verweis auf die Bibel: Im Anathema, der Verfluchung potenzieller Buchdiebe, werden Hananias und Saphira erwähnt, die in der Gütergemeinschaft praktizierenden Jerusalemer Urgemeinde zwar ihr Grundstück verkauften, aber einen Teil des Erlöses für sich behielten (Apg 5,1-11). Als sie von Petrus deswegen zur Rede gestellt wurden, fielen sie zu Boden und starben.

Der Dedikationstext zeichnet sich durch eine sehr konzise und kalkulierte Verwendung der verschiedenen (Auszeichnungs-)Schriften aus: So beginnt er mit einer goldenen, im Rankenbesatz nahezu verschwindenden M-Initiale, aus der zarte Knospen hervorspießen. Es schließen sich zwei Zeilen in einer goldenen Majuskelschrift an, auf die eine Zeile in Capitalis rustica folgt, die in der üblichen dunkelbraunen Textfarbe geschrieben ist. Neben einigen goldenen Satzmajuskeln, die jeweils Anfangsbuchstaben einzelner Sätze auszeichnen, heben sich einige Worte von der Minuskel des Haupttextes ab: Sowohl der Name des Stifters als auch zweimal der Name des Empfängers des Evangeliiars sind durch Goldmajuskeln hervorgehoben. Dass das letzte Wort des Textes „INREMISSIVA“ in einer Capitalis rustica gehalten ist, kann auf eine Betonung des Inhaltes hindeuten, dass die unablässige Rache die Bücherdiebe ergreifen solle, aber auch ein Indikator für das Textende sein, das in Reichenauer Evangeliiaren oftmals derartig hervorgehoben wird. Daher wird an der visuellen Organisation eine kalkulierte „Schrifthierarchie“²³ mit einem klaren „Diminuendo“,²⁴ einer Art Modulation von der feierlichen zur eher einfachen Schrift, erkennbar. Auf diese Weise wird der Dedikationstext im Gesamtcorpus des Evangeliiars verankert. Dass die Namen des Stifters und des Empfängers der

22 Vgl. zum Einband Erzbischöfliches Diözesanmuseum Köln 1998, S. 350 [Ulrike Surmann].

23 Vgl. zum Begriff der „Schrifthierarchie“ Lowe 1969, S. 19.

24 Vgl. zu diesem Begriff von Euw 1989, S. 27.

Handschrift durch goldene Majuskeln hervorgehoben sind, stellt sie gewissermaßen auf eine Stufe und könnte die Erlösung, die sich Hillinus durch dieses fromme Werk erworben hat, künstlerisch vorwegnehmen. Zudem werden in erster Linie die Namen der beiden Hauptakteure der Stiftung deutlich hervorgehoben und durch die Goldschrift nobilitiert.

Der Memorialkomplex findet seinen Höhepunkt in der Dedikationsminiatur auf fol. 16v, die den Bescheidenheitsgestus des Stifters als Topos kenntlich macht (**Abb. 4**).²⁵ Diese Bildseite schließt sich unmittelbar an die Kanontafeln (fol. 10v-16r) an, was Bloch und Surmann dazu veranlasste, diese Positionierung als „ungewöhnlich“²⁶ zu bezeichnen.²⁷ Blickt man jedoch auf andere Evangelienbücher aus dem Reichenauer Scriptorium, die ein Dedikations- oder Huldigungsbild enthalten („Liuthar-Evangeliar“, Domschatzkammer Aachen, G 25 / „Evangeliar Ottos III.“, Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 4453 /



Abb. 4 Dedikationsbild, „Hillinus-Codex“, um 1020, Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek Köln, Cod. 12, fol. 16v. Foto: Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek Köln.

25 Vgl. zu dieser Miniatur von Euw 2008, S. 269-273; Bloch 1959, S. 29f.; Prochno 1929, S. 37.

26 Erzbischöfliches Diözesanmuseum Köln 1998, S. 349 [Ulrike Surmann].

27 Vgl. von Euw 2008, S. 269f.

„Reichenau Gospels“, The Walters Art Museum Baltimore, Ms. W.7), so stellt man fest, dass auch in diesen Handschriften diese Miniaturen immer an die Kanontafeln angeschlossen werden. Somit scheint diese Positionierung der Bildseiten einer Konvention zu folgen. Da der eigentliche Dedikationstext losgelöst von der Verbildlichung des Widmungsaktes auf fol. 3r-3v wiedergegeben wird, folgt auf die Miniatur kein Text, der sich unmittelbar auf die Stiftung bezieht, sondern der Beginn des *ARGUMENTUM* zum Matthäusevangelium (fol. 17r). Anton von Euw mutmaßt, dass das Dedikationsbild „unmittelbar in die Nähe des *Liber generationis* [gerückt wird; J. H. V.], der ein Symbol des gesamten Heilswerkes und in gewissem Sinne stellvertretend für die Zugehörigkeit des Stifters daran ist“.²⁸

Auf der Bildseite gibt ein schmaler Purpurrahmen den Blick in einen architektonisch klar markierten Raum frei. Mit prächtigen farbigen Fliesen scheint der Boden ausgelegt zu sein, auf dem sich an beiden Bildrändern schlanke Säulen mit Blattkapitellen erheben, die einen goldenen Abacus tragen. Anstelle eines Gebälks liegt hier nun der langgestreckte Bau einer Basilika auf, die in der Regel als zeitgenössische Darstellung des frühmittelalterlichen Kölner Domes gedeutet wird.²⁹ Die beiden Säulen unterhalb dieser Architektur fassen einen Raum ein, der vollständig mit einem Goldgrund hinterlegt ist. Hier ereignet sich nun die eigentliche Dedikation: Auf einem monumentalen Sitz, der fast wie ein Altar anmutet, thront zwischen zwei zur Seite gezogenen Vorhanghälften der heilige Petrus. Ihm nähert sich von links der Stifter Hillinus, dessen geistliches Amt durch die liturgischen Gewänder Albe, Stola, Kasel und Manipel angedeutet wird. Der Heilige wendet sich dem Kleriker zu und streckt seine Hände ihm entgegen, um den Codex in Empfang zu nehmen, den Hillinus fast in Kinnhöhe emporhebt und Petrus darreicht. Deutlich sind die im Widmungstext genannten Edelsteine auf dem goldenen Einband („*apparatus auri et argenti et gemmarum*“) des Manuskriptes erkennbar. Obwohl sowohl der Stifter als auch der Empfänger der kostbaren Handschrift vor dem Goldgrund dargestellt sind und somit innerhalb einer Sphäre zu sein scheinen, sind graduelle Unterschiede festzustellen: Während Hillinus auf dem Fliesenboden vor der linken Säule steht und diese teilweise verdeckt, thront der nimbierte Petrus auf dem mächtigen Sitz und stellt seine Füße auf das Suppedaneum, was den Hierarchieunterschied verdeutlicht.

Zwar schließt mit der Dedikationsminiatur der eigentliche Memorialkomplex ab, doch lohnt sich der Blick auf eine weitere Bildseite des „Hillinus-Codex“: Nach einer freien Seite (fol. 4r) im Anschluss an den Schreibereintrag (fol. 2v) und den Widmungstext (fol. 3r-3v) ist auf fol. 4v eine Miniatur in die Handschrift inseriert, die den heiligen Hieronymus zeigt (**Abb. 5**). Eine aus drei vollständig golden ausgefüllten Säulenstellungen bestehende Arkade füllt das Bildfeld fast vollständig aus.³⁰ Nobilitiert wird diese Architektur noch durch drei spitz zulaufende Giebel oberhalb eines jeden Interkolumniums, wobei die zentrale Säulenstellung noch durch einen Kuppelaufsatz mit einem goldenen Kreuz auf der Spitze ausgezeichnet wird.

28 Von Euw 2008, S. 270.

29 Vgl. zur Identifizierung der Basilika mit dem Kölner Dom Simon 2001; von Euw 2008, S. 265-267, S. 272f.

30 Vgl. zu dieser Miniatur von Euw 2008, S. 264-267; Bloch 1959, S. 28f.; vgl. zu Hieronymus-Darstellungen in der ottonischen und frühsalischen Buchmalerei Beuckers 2018, S. 81-87; Bloch 1967.

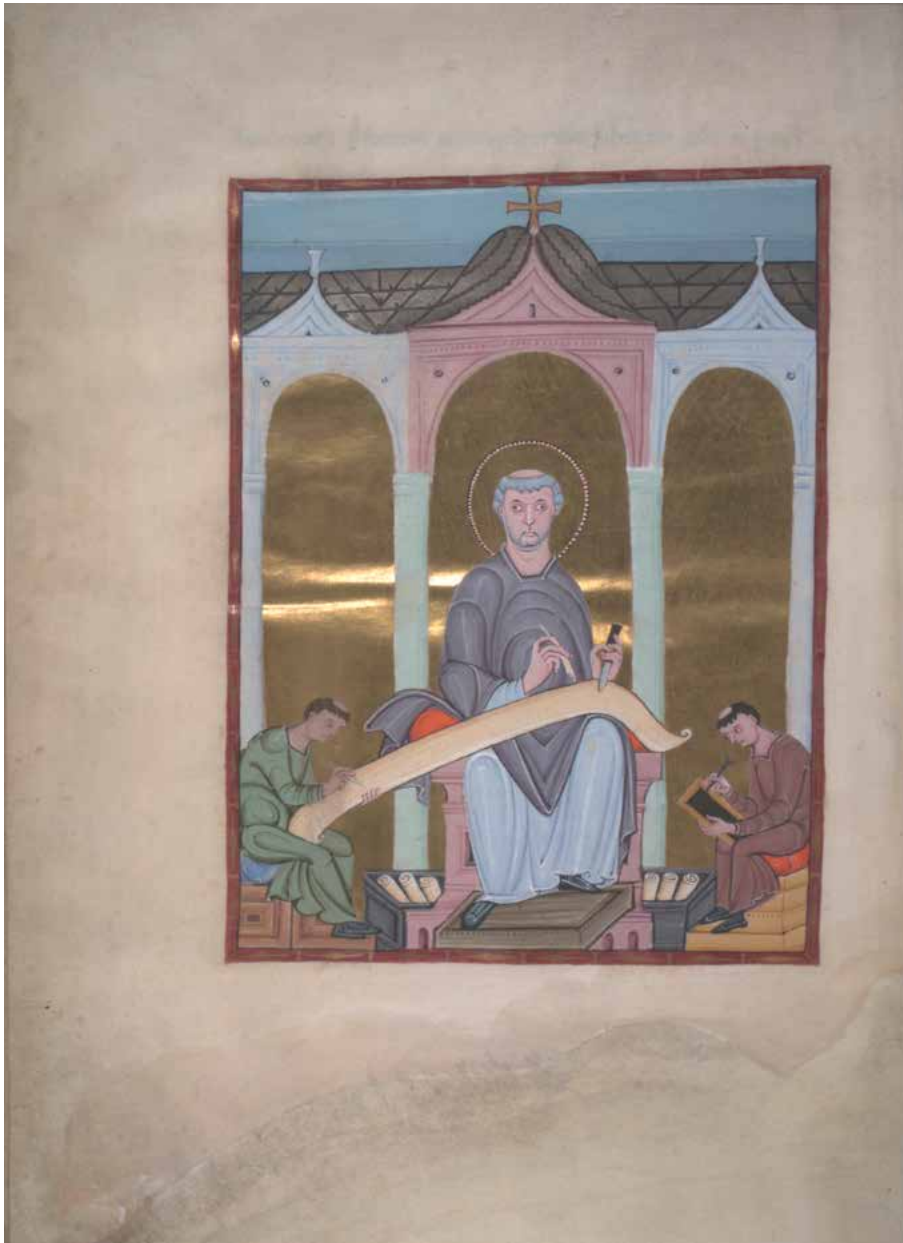


Abb. 5 Hieronymus-Miniatur, „Hilinus-Codex“, um 1020, Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek Köln, Cod. 12, fol. 4v. Foto: Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek Köln.

Frontal dem Betrachter zugewandt thront Hieronymus auf einem mächtigen Sitz unter der zentralen Arkade. Er trägt ein violettes, an eine Kasel erinnerndes Gewand über einer weißen Albe und setzt die Füße auf ein Suppedaneum. Neben ihm hockt – vom Kirchenvater jeweils durch einen offenen Kasten mit drei eingerollten Rotuli getrennt – unter jedem der beiden flankierenden Interkolumnien ein tonsurierter Schreiber in gebückter Haltung auf einem deutlich niedrigeren Sitzmöbel. Hieronymus scheint mit einer Schreibfeder auf einen ausgerollten Rotulus zu schreiben, den er mit dem Federmesser festhält. Das auf seinen Knien liegende Manuskript reicht herab bis zum Schreiber, der links vom Kirchenvater sitzt und ebenso etwas auf der Rolle notiert. Da der rechts von Hieronymus gezeigte Schreiber mit einem Stylus auf eine Tafel schreibt, ist davon auszugehen, dass er beim Diktat gezeigt wird. Die Bildkonzeption erinnert stark an spätantike Konsulardiptychen wie das um 400 geschaffene „Probianus-Diptychon“ (Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Buchkasten zu Ms. theol. lat. fol. 323). Auch hier sind auf den Elfenbeintafeln

zwei Schreiber beim Diktat dargestellt, die zu Füßen des Konsuls Probianus sitzen und etwas auf Wachstafelchen notieren.³¹

Für Reichenauer Evangelienbücher ist eine solche Hieronymus-Miniatur absolut singulär, allerdings ist sie in der karolingischen und ottonischen Buchkunst keine Seltenheit. Vermutlich deutet diese Bildseite auf den Einfluss der Kölner Buchkunst oder eventuell sogar auf die Entstehung des „Hillinus-Codex“ in Köln hin, denn es besitzen „mehr als die Hälfte der erhaltenen Kölner Evangelienhandschriften Hieronymusbilder“.³² In dieser Handschrift wird nun mit der Miniatur des Kirchenvaters gleichsam wie mit einem Frontispiz die Sequenz der Briefe und Prologe zu den vier Evangelien (fol. 5r-9v) eingeleitet. Dieser Eindruck wird noch dadurch gesteigert, dass die Darstellung mit dem Beginn des *Novum opus*-Briefes eine Doppelseite bildet, wodurch eine implizite Bezugnahme vorausgesetzt werden kann (Abb. 6).³³

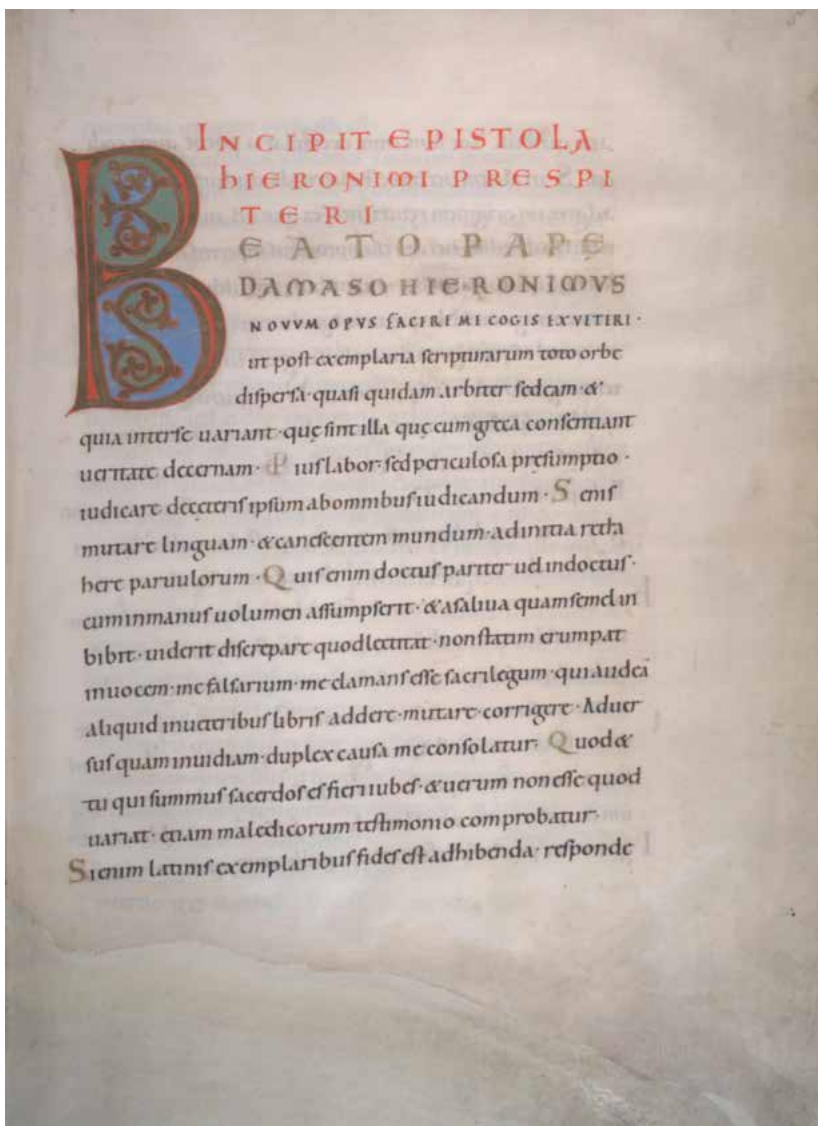


Abb. 6 Beginn des *Novum opus*-Briefes, „Hillinus-Codex“, um 1020, Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek Köln, Cod. 12, fol. 5r. Foto: Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek Köln.

31 Vgl. zum „Probianus-Diptychon“ Elbern 1959, S. 6–8.

32 Beuckers 2018, S. 85; vgl. zu den Hieronymus-Darstellungen in der Kölner Buchmalerei Bloch/Schnitzler 1970, S. 144–152; Schnitzler 1956; vgl. zum Mailänder Evangeliar (Ambrosiana, Mailand, C 53 Sup.) Bloch 1967.

33 Vgl. von Euw 2008, S. 265.

4. Die Erweiterung des Memorialkomplexes oder: Wie sich Künstler in den Codex einschleichen

Um den Implikationen der Hieronymus-Miniatur für das Verständnis des Memorialkomplexes im „Hillinus-Codex“ auf die Spur zu kommen, muss das Evangelienbuch als Textcorpus ernst- und wahrgenommen werden. Vermutlich haben die Buchkünstler für dieses Manuskript ein ausgefeiltes und durchdachtes Anlagekonzept entwickelt, so dass die Bild- und Textseiten nicht zufällig an den entsprechenden Stellen in der Handschrift positioniert wurden. Im Falle der Hieronymus-Miniatur zeigt sich eine Bezugnahme auf die gegenüberliegende Rectoseite. Hier beginnt mit einer prächtigen, etwa acht Zeilen hohen B-Initiale der Adressatenangabe „BEATO PAP(a)E“ der *Novum opus*-Brief. Deutlich rekurriert diese Eröffnung der Paratextreihe auf den Beginn eines jeden Evangeliums, das in der Handschrift ursprünglich immer durch eine aus dem Evangelistenportrait und der Initialseite gebildeten Doppelseite eingeleitet wurde. Noch heute zeugen die einzige erhaltene Bildseite des Evangelisten Matthäus (fol. 22v) und die ihr gegenüberliegende Initialseite (fol. 23r) von diesem elaborierten Auftakt (**Abb. 7-8**).³⁴ Dass der doppelseitige Beginn der aus Briefen und einem Prolog bestehenden Sequenz durchaus gewollt war, belegt die freigelassene Seite (fol. 4r), auf der bereits die Hieronymus-Miniatur hätte angeordnet werden können. Möglicherweise sind jedoch technologische

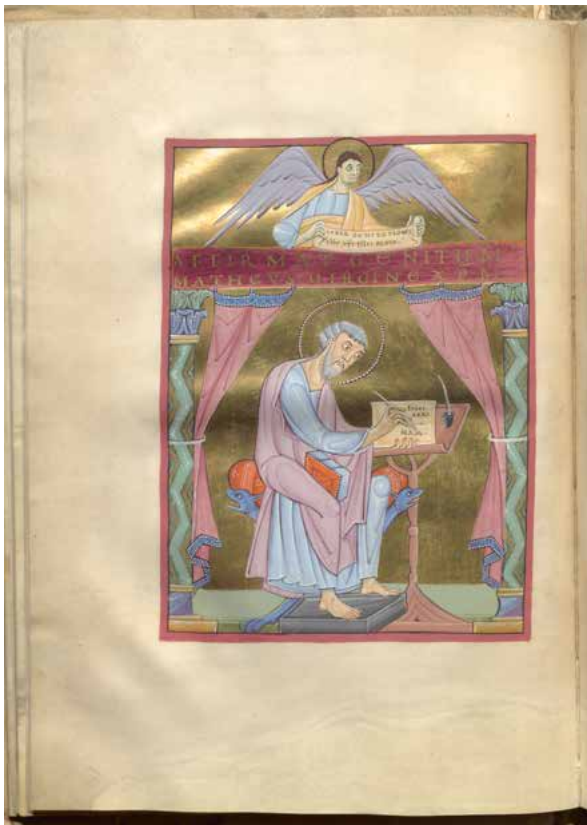


Abb. 7 Portrait des Evangelisten Matthäus, „Hillinus-Codex“, um 1020, Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek Köln, Cod. 12, fol. 22v. Foto: Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek Köln.



Abb. 8 Initialseite des Matthäusevangeliums, „Hillinus-Codex“, um 1020, Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek Köln, Cod. 12, fol. 23r. Foto: Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek Köln.

34 Vgl. zum Evangelistenportrait Bloch 1959, S. 30.

Gründe für die pergamentsichtige Seite verantwortlich, sodass hierdurch ein Durchschlagen der jeweiligen Rückseite vermieden werden sollte. Allerdings wurde auch zwischen der letzten Kanontafel (fol. 16r) und dem Dedikationsbild (fol. 16v) keine Seite freigelassen, was gegen diese Annahme spricht. Dennoch ist in dem kalkulierten doppelseitigen Auftakt der Paratexte ein gradueller Unterschied zu den Eröffnungssequenzen der vier Evangelien nicht von der Hand zu weisen: So besitzt der Brief *Novum opus* keine eigene Initialseite, sondern nur eine – wenn auch recht aufwendig gestaltete – Initiale.³⁵ Wie einige Kölner Evangelienbücher jedoch belegen, wäre eine solche Gestaltung durchaus möglich gewesen, wodurch noch deutlicher auf die Anfänge der Evangelien verwiesen worden wäre. Eine eigene Initialseite für diesen Brief besitzt beispielsweise das um 1030 in Köln hergestellte „Mariengraden-Evangeliar“ (Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek Köln, Cod. 1001a), in dem der Paratext durch eine eigene, auf die Hieronymus-Darstellung (fol. 8r) folgende Initialseite (fol. 8v) ausgezeichnet wird.³⁶

An dieser Stelle lohnt es sich, kurz auf einige inhaltliche Aspekte des *Novum opus*-Briefes einzugehen: Dieser „letter of transmittal“³⁷ gehört, wie die Studien von Patrick McGurk gezeigt haben, geradezu regelhaft zum *Apparatus* frühmittelalterlicher Evangelienbücher.³⁸ Der Verfasser, der Kirchenvater Hieronymus, erläutert in diesem Schreiben die Hintergründe der Bibelübersetzung, zu der er von Papst Damasus (um 305–384) regelrecht gedrängt wurde.³⁹ Hierbei fürchtete der Verfasser, dass seine Arbeit selbst beurteilt würde, da er sich doch zum Richter über andere Versionen aufschwingen würde. Es tröstete Hieronymus dann, dass er zum einen in päpstlichem Auftrag handeln und zum anderen die Parallelexistenz von vielen verschiedenen lateinischen Fassungen der Evangelien den Glauben verwirren würde.⁴⁰ In diesem Zusammenhang macht Bruno Reudenbach auf ein Detail aufmerksam: „Significantly, we find in the *Novum opus*-letter not only the terms *liber* or *scriptura* but also three times the more specific *codex*, in one case *aperto codice*, thus referring to the material conditions of recording and transmitting sacred scripture in the form of a bound book, a codex.“⁴¹ Er führt dies darauf zurück, dass schon im frühen Christentum der Codex als Objekt für die Repräsentation Christi schlechthin und auch als identitätsstiftendes Merkmal der christlichen Gemeinden gedient habe.⁴² Wenn wir nun zur Miniatur zurückkehren, so lässt sich dieser Aspekt des Codex mit einer Beobachtung Peter Blochs verbinden, die sich zwar auf die Hieronymus-Darstellung im Kölner Evangeliar C 53 Sup. der Biblioteca Am-

35 Auf die Abstufung zwischen den Evangelistenportraits und der Hieronymus-Miniatur weist Beuckers im Zusammenhang mit der Hieronymus-Bildseite im „Mariengraden-Evangeliar“ (Diözesan- und Dombibliothek Köln, Cod. 1001a) hin. Vgl. Beuckers 2018, S. 81.

36 Vgl. Beuckers 2018, S. 82–84.

37 Calkins 1984, S. 20.

38 Vgl. McGurk 1961, S. 110f.

39 Vgl. die Edition bei Bruyne 2015, S. 153–155.

40 Bruyne 2015, S. 154: „Adversum quam invidiam duplex causa me consolatur, quod et tu, qui summus sacerdos es fieri iubes, et verum non esse, quod variat etiam maledicorum testimonio conprobatur. Si enim latinis exemplaribus fides est exhibenda, respondeant quibus. Tot sunt pene quot codices.“ („Im Hinblick auf diesen Vorwurf tröstet mich ein zweifacher Grund: dass nämlich du, der du der höchste Priester bist, gebietest, dass es getan werde, und dass nicht wahr sein kann, was verschieden ist und sogar durch ein Zeugnis der Verleumder gebilligt wird. Wenn nämlich der Glaube durch die lateinischen Fassungen erwiesen werden muss, dann sollen sie einander entsprechen. Es gibt fast so viele [Versionen; J.H.V.] wie Codices!“).

41 Reudenbach 2018, S. 263.

42 Vgl. Reudenbach 2018, S. 263.

brosiana in Mailand bezieht, sich aber bruchlos auf den „Hillinus-Codex“ übertragen lässt: Durch den Rekurs auf die Evangelistenportraits und die Initialseiten der Evangelien könnte mit der Schriftrolle auf den Knien des Hieronymus „kaum die Evangelienübersetzung gemeint sein, sondern eher ein Brief, – der Brief etwa mit der Vorrede *Novum opus*“.⁴³ Dieser Gedanke korrespondiert mit dem oben genannten Hinweis, dass im hieronymianischen Begleitbrief stets die Rede von Codices mit der Übersetzung der Evangelien sei. Außerdem sind im Falle der Evangelistenbilder die dargestellten Verfasser in der Regel mit der Arbeit an dem Manuskript beschäftigt, das den Text enthält, der auf der gegenüberliegenden Initialseite beginnt. Dies kann auch im „Hillinus-Codex“ beobachtet werden, wobei hier die Bezugnahme von Portrait und Initialseite noch deutlicher in den Vordergrund tritt: Oberhalb des unter einer Säulenstellung sitzenden Evangelisten Matthäus wird das ihm zugeordnete Symbolwesen, ein Engel, gezeigt (**Abb. 7**). In seinen Händen hält er einen ausgebreiteten Rotulus, der die Anfangsworte des Matthäusevangeliums LIBER GENERATIONIS IHU XPI FILII DAVID · wiedergibt. In dem vor dem Evangelisten auf einem Pult liegenden Manuskript wird dieser Satz durch die Worte FILII ABRAHAM · fortgeführt. Exakt diese Worte finden sich nun erneut auf der Initialseite, der sich auch das Symbolwesen zuwendet (**Abb. 8**). Gleichermaßen wie diese Bildseite das in der Handschrift enthaltene Evangelium authentifiziert, wird durch die Einfügung der Hieronymus-Miniatur „die Authentizität des Evangelientextes unterstrichen, vor allem aber wird den Vorreden ein den Evangelien nahezu gleichwertiges Autorenbild zugeordnet“.⁴⁴ In diesem Sinne liegt die Interpretation nahe, dass Hieronymus in der Miniatur damit beschäftigt ist, seinen Begleitbrief zu verfassen, dessen Text auf der sich anschließenden Rectoseite beginnt.

Ein Blick zurück auf den Inhalt des *Novum opus*-Briefes lässt diese Deutung noch einleuchtender werden: Es handelt sich hierbei um ein Begleitschreiben, das dem Urexemplar der Evangelienübersetzung des Hieronymus beigegeben war. Der Brief erläutert einerseits das Vorgehen des Kirchenvaters bei der Textrevision und erklärt andererseits die Erschließungssysteme, die er den Evangelien hinzugefügt hat oder die bereits von Eusebius entwickelt und von Hieronymus übernommen wurden. Auch die anderen zum *Apparatus* vor dem eigentlichen Evangelientext gehörenden Briefe *Sciendum etiam* sowie *Ammonius quidem* und der Prolog *Plures fuisse* geben Auskunft über die Kanonbildung sowie über die Funktionsweise der Einteilung der vier Evangelien in *Sectiones* sowie über die Konkordanztabellen der Kanontafeln. Mithilfe dieses exegetischen Instruments wurde der Text jedes Evangeliums in miteinander inhaltlich und strukturell korrespondierende Abschnitte eingeteilt und durchnummeriert, wobei jedoch der Text in seiner literarischen Struktur unangetastet blieb.⁴⁵ Die einzelnen Ziffern wurden schließlich in den Kanontafeln in Parallelkolumnen für jeden Evangelisten eingetragen, so dass auf einen Blick die übereinstimmenden und in einer Zeile stehenden Stellen erkennbar wurden. Hierbei wurden die *Sectiones* so angeordnet, dass in den architektonisch gerahmten Tabellen die Abschnitte aufgeführt waren, die in allen vier, in

43 Bloch 1967, S. 119-122.

44 Beuckers 2018, S. 87.

45 Vgl. zur Funktionsweise der Kanontafeln in mittelalterlichen Evangeliaren Nordenfalk 1938, S. 45-54; Reudenbach 2009, S. 61-63.

drei oder in zwei Evangelien korrespondieren oder als Sondergut nur in einem einzigen Evangelium zu finden sind. Auf diese Weise wurde die Offenbarung numerisch gegliedert und ein Bild der Einheit der vier Evangelien kreiert, indem die einzelnen Abschnitte durch Ziffern in den Arkaden oder Kolonnaden repräsentiert wurden.

Durch die Hinzufügung der verschiedenen Begleittexte zum eigentlichen Evangelientext wird die konkrete Handschrift erneut zu einer vervielfältigten Version des Urexemplars, die ebenso die Erschließungssysteme aufweist, die von Hieronymus und Eusebius den jeweils von ihnen erarbeiteten Fassungen der Evangeliiare beigegeben wurden. Angesichts der Positionierung des Schreibereintrags (fol. 2v) und des Widmungstextes (fol. 3r-3v) zu Beginn und des Dedikationsbildes (fol. 16v) am Ende der Sequenz dieser Vorreden und Briefe kann der Memorialkomplex auch als eine Art Klammer um den authentifizierenden und erschließenden *Apparatus* des Evangeliiars verstanden werden. Da die Bildseite mit dem Stiftungsakt durch Hillinus an Petrus direkt auf die Kanontafeln folgt, die den Evangelientext abstrakt repräsentieren, kann das in der Miniatur gezeigte und vom Stifter übergebene Manuskript als Vereinigung der in den Konkordanztabellen aufgeschlüsselten Offenbarung verstanden werden. Schließlich gibt auch die von links nach rechts erfolgende Übergabe des Buches die Leserichtung vor und leitet zum Kern der Handschrift, den vier Evangelien, über. Auf diese Weise wird der *pars pro toto* für die Überlieferungstradition der Offenbarung sowie für das gesamte Evangeliar stehende *Apparatus* aus Prologen, Briefen und den Kanontafeln in den Kontext der Stiftung eingegliedert, um weitere Bezugnahmen auszudrücken.

Im Zusammenhang mit dem *Paracontent* des Manuskripts fällt auf, dass der Schreiber- und der Widmungstext sowie die verschiedenen Prologe und Briefe mitsamt der Hieronymus-Miniatur auf einer Lage angeordnet sind, die der Lage mit den Kanontafeln und dem Dedikationsbild vorgebunden ist.⁴⁶ Aus diesem Grund könnte man annehmen, dass es sich bei dem Schreiber- und Widmungstext um eine spätere Ergänzung handelt, wodurch sich zum einen die exzeptionelle Verteilung der Texte und der Bildseite über den Beginn des Evangeliiars und die damit verbundene Trennung von Stiftungstext und Dedikationsminiatur erklären ließe. Allerdings umfasst dieses Quinio ebenso die traditionell vorhandenen hieronymianischen und eusebianischen Paratexte, so dass diese Briefe und Prologe mit dem Widmungs- oder Schreibertext auf ein Doppelblatt geschrieben wurden, was – neben dem paläographischen Befund – gegen eine spätere Hinzufügung der Lage spricht. Rätselhaft bleibt jedoch der Umstand, dass der Brief *Ammonius quidem* auf fol. 9v nach den Worten „Continuo scire pote“ abbricht. Sollte es sich bei dieser Lage ursprünglich um ein Sexternio gehandelt haben, dessen äußeres Doppelblatt mit dem Ende des Paratextes verlorengegangen ist, so wäre auch dem Schreibereintrag auf fol. 2v neben den noch vorhandenen freien Seiten (fol. 1r-2r) noch ein weiteres Blatt vorausgegangen. Eine solche Lösung erscheint jedoch sehr unwahrscheinlich, da der aus sehr verschiedenen Lagenformen bestehende „Hillinus-Codex“ zwar einige Quinios, aber kein Sexternio aufweist. Aus dem Grund ist von einer planvollen Anlage und der intendierten, die Prologe und Briefe sowie die Kanontafeln rahmenden Verteilung der Schreiber- und Dedikationstexte so-

46 Vgl. Erzbischöfliches Diözesanmuseum Köln 1998, S. 350 [Ulrike Surmann]. Der Verfasser dankt Harald Horst (Köln) für weitere Informationen zur Lagenformel.

wie der Dedikationsminiatur auf zwei Lagen auszugehen. Ob der am Ende der Lage stehende und nur noch wenige Zeilen umfassende Schluss des *Ammonius quidem*-Briefes schlichtweg vergessen und daher nicht auf der ersten, freien Seite der zweiten Lage (fol. 10r) eingetragen wurde, muss offen bleiben.

5. Geber und Empfänger – Eine mehrstufige Dedikationssequenz

Bei der Untersuchung des Memorialkomplexes kann der Vergleich mit einer anderen Reichenauer Handschrift aufschlussreich sein: Dem eigentlichen Text des „Hornbacher Sakramentars“ (Domschatz der St. Ursen-Kathedrale, Solothurn, Cod. U 1) ist eine Folge verschiedener Bild- und Textseiten vorangestellt.⁴⁷ Während auf den Versoseiten stets eine Miniatur angeordnet ist, folgt auf der gegenüberliegenden Rectoseite ein Widmungstext, in dem die agierenden Personen namentlich erwähnt werden. Daher kann eine regelrechte „Widmungssequenz“ rekonstruiert werden: In der ersten Darstellung (fol. 7v) übergibt der Buchkünstler Eburnant dem Abt des Klosters Hornbach, Adalbert, das von ihm hergestellte Manuskript.⁴⁸ In der folgenden Miniatur (fol. 8v) reicht der Abt diese Handschrift an den Klosterpatron, den heiligen Pirmin, weiter, der es schließlich auf der sich daran anschließenden Bildseite (fol. 9v) dem heiligen Petrus darbringt. Zielpunkt dieser Bildfolge ist Christus, der auf fol. 10v das Sakramentar vom Apostelfürsten Petrus erhält. Deutlich wird die aufsteigende Hierarchie der dargestellten Akteure, die ebenso den Buchkünstler sowie den Auftraggeber des Manuskripts, den Hornbacher Abt, einbezieht. Freilich ist die Dedikationssequenz im „Hillinus-Codex“ nicht annähernd so umfangreich, doch es wird ebenso in diesem Evangeliar eine im Apostel Petrus gipfelnde „Widmungssukzession“ etabliert: Auf den Schreibereintrag der beiden Buchkünstler Purchardus und Chuonradus folgt der Widmungstext des Auftraggebers Hillinus. Somit sind zunächst die an der Herstellung und der Stiftung des Manuskripts beteiligten Personen durch Texte in der Handschrift präsent. Auf den zweiten Blick wird aber deutlich, dass neben der textlichen auch ihre bildliche Repräsentation dem Codex eingeschrieben ist, denn Hieronymus „ist von zwei nach innen gewendet sitzenden Mönchen begleitet, deren einer links über das Ende der Schriftrolle gebeugt darauf schreibt, deren anderer rechts auf einer Tafel Notizen macht“.⁴⁹ Darauf, dass sich die beiden Buchkünstler im Hieronymus-Bild regelrecht in den Codex eingeschlichen haben, wurde bislang noch nicht hingewiesen. Der Vergleich mit anderen Kölner Hieronymus-Darstellungen belegt jedoch, dass diese Lesart kaum von der Hand zu weisen ist: In diesen Miniaturen der Manuskripte wie beispielsweise dem „Mariengraden-Evangeliar“ (Cod. 1001a; fol. 8r) und dem Evangeliar aus dem Bamberger Dom (Staatsbibliothek Bamberg, Msc.Bibl.94; fol. 1v) wird jeweils nur ein Schreiber gezeigt.⁵⁰ Auch das oftmals als Vorbild angeführte, um 985 entstandene und mit der Reichenauer Buchkunst in Verbindung stehende Gre-

47 Vgl. zu dieser Handschrift Bloch 1956, bes. S. 16-36, S. 52-76; vgl. hierzu auch Beuckers 2002, S. 76f.

48 Vgl. zu den Dedikationsszenen Bloch 1956, S. 23-27.

49 Bloch 1959, S. 28.

50 Vgl. zu den Hieronymus-Darstellungen in der Kölner Buchmalerei Bloch/Schnitzler 1970, S. 144-152; Schnitzler 1956.

gor-Bildnis aus dem „Registrum Gregorii“ (Stadtbibliothek Trier, Hs. 171/1626) zeigt nur einen Schreiber neben dem Papst.⁵¹ Sofern der „Hillinus-Codex“ also tatsächlich in Köln entstanden ist, wurde dezidiert von dieser Bildkonzeption mit nur einem Schreiber abgewichen. Es ist daher anzunehmen, dass sich die beiden Buchkünstler Purchardus und Chuonradus hier ins Bild setzten und sich implizit auf diese Weise in den Memorialkomplex einreihen. Darüber hinaus kann sich im äußerst selbstbewusst in goldener Unziale verfassten Schreibereintrag auf fol. 2v ein Hinweis hierauf verbergen: Indem Purchardus und Chuonradus davon berichten, dass sie von Hillinus „eingeladen und gedrängt“ (*invitati et coacti*) wurden, ein Evangeliar zu schreiben, klingt deutlich die Wendung *Novum opus facere me cogis*⁵² an, mit der Hieronymus seinen Begleitbrief zur Evangelienübersetzung beginnt.⁵³ Dies wird nun ebenso bei einem nochmaligen Blick auf den *Paracontent* des „Hillinus-Codex“ vor den eigentlichen Evangelientexten erkennbar: Diese verschiedenen Prologe und Briefe erläutern die Übersetzung, die Kanonbildung und die systematische Erschließung der vier Evangelien. In den von den Paratexten markierten Kontext der literarischen Überlieferung der Offenbarung lässt sich nun auch die Hieronymus-Darstellung mit der Darstellung der Schreiber einordnen, da die Bildseite den Kirchenvater entweder bei der Arbeit an der Übersetzung der Evangelien oder – laut Peter Bloch – beim Verfassen des Begleitbriefs *Novum opus* wiedergibt.⁵⁴ Demgegenüber fokussieren der Schreibereintrag, der Stiftungstext und die Widmungsminiatur die materielle Überlieferung der Offenbarung durch das konkrete Objekt, den „Hillinus-Codex“. Durch die Darstellung der beiden Buchkünstler Purchardus und Chuonradus auf der Hieronymus-Bildseite kann jedoch auch diese Miniatur in diesen Zusammenhang einbezogen werden, so dass sie gleichsam wie ein Vexierbild sowohl den Beitrag des Kirchenvaters zur Textüberlieferung als auch die Arbeit der Schreiber und Buchmaler am materiell begriffenen Manuskript zeigt. Auf diese Weise betonen die Brüder ihre Mitwirkung bei der Kodifizierung und Weitergabe der göttlichen Offenbarung und nobilitieren ihre Tätigkeit, die hierfür ebenso existenziell ist wie die literarische und exegetische Dimension.

6. Die liturgische Aktivierung der Memoria durch den „Hillinus-Codex“

Schließlich stellt sich die Frage nach der Verbindung des vielschichtigen Memorialkomplexes mit der liturgischen Nutzung der Handschrift: Bei dem „Hillinus-Codex“ handelt es sich um ein Evangeliar, dem – neben dem Sakramentar mit dem *Canon missae* – zentralen Manuskript für die Messfeier. Auch wurde das Evangeliar als Verkörperung Christi angesehen und entsprechend geehrt.⁵⁵ Daher bedeutete die Verewigung des Stifters oder Künstlers durch den Namensseintrag oder eine entsprechende Miniatur gewissermaßen die Einschreibung in das Christus repräsentierende Objekt. Vor der Einführung des Missa-

51 Vgl. zu dieser Miniatur Nitschke 1966, S. 35–49.

52 Bruyne 2015, S. 152.

53 Vgl. von Euw 2008, S. 264f.

54 Vgl. Bloch 1967, S. 119–122.

55 Vgl. Reudenbach 2014; vgl. zur Inszenierung und Ehrung des Evangelienbuches in der Liturgie Heinzer 2009; Gussone 1995.

les wurde aus den Evangelienbüchern die entsprechende Tagesperikope, ein minutiös festgelegter Abschnitt aus den vier Evangelien verkündet.⁵⁶ Laut Bruno Reudenbach war, „[d]a Messen einen besonders hohen Wert für die Verstorbenen hatten, [...] die Ausstattung der Messe ein bevorzugter Gegenstand von Stiftungen“.⁵⁷ Schließlich trug der Gebrauch des gestifteten Objektes im Gottesdienst dazu bei, dem Stifter den Weg zur Erlösung zu bahnen.⁵⁸ Freilich musste hierzu die Gabe überhaupt gebrauchsfähig und im Falle von liturgischen Handschriften für die Nutzung eingerichtet sein. Um dies im Falle mittelalterlicher Evangeliare zu gewährleisten, ist den Handschriften das *Capitulare evangeliorum*, eine Perikopenliste, meist am Schluss beigegeben, mit deren Hilfe die entsprechende Stelle aufgefunden werden konnte.⁵⁹ Dieser Index enthält für annähernd jeden Tag des liturgischen Jahres sowie für die Hochfeste und die Gedenktage der Heiligen die Angaben für die Evangelienlesung bereit. Theodor Klauser, der die verschiedenen Fassungen des *Capitulare evangeliorum* untersucht und ediert hat, beschreibt den Aufbau der einzelnen Einträge folgendermaßen: „Auf die Nennung des jeweiligen liturgischen Tages folgt zunächst die Angabe der Stationskirche, wenn eine solche vorgesehen war, dann die Angabe des biblischen Buches und – bei Evangelienlisten – die Nennung der betreffenden Kapitelzahl. Schließlich sind, durch ein *usque* verknüpft, die Anfangs- und Schlußworte der Perikope angeführt. Handelt es sich um ein unbewegliches Fest, so geht der Festbezeichnung das Monatsdatum voraus.“⁶⁰ Die Angabe des biblischen Buches, von der Klauser spricht, erfolgt mithilfe der eusebianischen Einteilung des Evangelientextes in *Sectiones*. Wie Eusebius im *Ammonius quidem*-Brief ausführt, setzte er die Notate mit den jeweiligen Nummern der Abschnitte in die Randspalte.⁶¹ Allerdings war sein Impetus nicht, die liturgische Lesenutzung der Handschriften zu kodifizieren, sondern diese Ziffern sollten schließlich in den Kanontafeln darüber Aufschluss geben, welche Stellen bei den Evangelisten übereinstimmen. Daher fügte er diesen Zahlen noch eine weitere, nun rubrizierte Zahl hinzu, die dem Leser mitteilte, in welcher Kanontafel er die bezeichnete Stelle und die mit ihr korrespondierenden *Sectiones* finden würde.⁶² Vermutlich wurden im 5. Jahrhundert die Parallelstellen dem jeweiligen Marginalnotat hinzugefügt, so dass aufgrund dieser Auszugstabelle die Kanontafeln als exegetisches Instrument obsolet wurden.⁶³ Zudem besaßen diese Konkordanztabellen ohnehin keine Bedeutung für die gottesdienstliche Lesung der Perikopen.⁶⁴ Zentral waren vielmehr die Einträge der eusebianischen Abschnitte: Sofern ein Evangelienbuch weder diese Marginalnotate noch eine andere Art der Perikopenmarkierung (beispielsweise durch die Neumierung einer Passage) besaß, konnte es schlichtweg nicht für die Verkündigung des Leseabschnitts genutzt werden. Sucht man nun im „Hil-

56 Vgl. zum Missale Hughes 1982, S. 143-146; vgl. zur Entstehung des Missales Nußbaum 1961, S. 177-185; Ebner 1957, S. 359-363.

57 Reudenbach 2012, S. 79.

58 Vgl. Reudenbach 2012, S. 80.

59 Vgl. zum *Capitulare evangeliorum* Klauser 1935; Reudenbach 2015, S. 353-356.

60 Klauser 1935, S. XVII (Hervorhebung im Original).

61 Vgl. Bruyne 2015, S. 157: „Itaque per singulos numeros supputatio per minii distinctionem invenitur inserta significans, cui de decem titulis, adpositus numerus dignoscitur.“ („Und so wird die hinzugefügte Berechnung durch die einzelnen Zahlen hindurch mithilfe der Rotfärbung aufgefunden. Sie bezeichnet, zu welcher von den zehn Tafeln die Nummer gehört, und die hinzugefügte Zahl kann zugeordnet werden.“).

62 Vgl. Bruyne 2015, S. 157.

63 Vgl. O’Loughlin 2017, S. 99.

64 Vgl. Reudenbach 2018, S. 265f.

linus-Codex“ nach den Notationen der eusebianischen *Sectiones*, so stellt man fest, dass zwar die einzelnen Abschnitte durchgehend nummeriert sind, dass aber weitgehend die rubrizierten Nummern der *Canones* fehlen und nur zwischen fol. 24r-26r und fol. 110r-121r vorhanden sind. Dass diese Ziffern nur punktuell eingetragen wurden, beeinträchtigt jedoch die liturgische Nutzung nicht. Allerdings deutet auch das Fehlen zahlreicher anderer in der Regel rubrizierter Partien (beispielsweise der Nummerierung in den Kapitelverzeichnissen und zahlreicher *Incipit*- und *Explicit*-Angaben) darauf hin, dass die Handschrift nicht gänzlich vollendet wurde. Aus diesem Grund ist es fraglich, ob sie letztlich überhaupt im Gottesdienst zur Verlesung der entsprechenden Perikope aus den vier Evangelien verwendet wurde. Eventuell könnte der „Hillinus-Codex“ aber auch ausschließlich zur Rezitation einiger ausgewählter (Fest-)Perikopen genutzt worden sein, so dass sein offenbar unvollendeter Zustand nicht negativ auffiel. Die liturgische Verwendung zu bestimmten Anlässen ist auch im Falle anderer früh- und hochmittelalterlicher Evangelienbücher anzunehmen, bei denen entweder bestimmte Textabschnitte künstlerisch eigens hervorgehoben oder in die zu späterer Zeit, vermutlich am Nutzungsort, Neumen oder Anfangs- und Endmarkierungen von Lesestücken eingetragen wurden.⁶⁵ Darüber hinaus ist ebenso denkbar, dass ein Diakon das Manuskript geöffnet oder eher geschlossen bei den Ein- und Auszugsprozessionen mitführte, wie es schon im frühmittelalterlichen *Ordo Romanus I* geschildert wird.⁶⁶ In diesem Zusammenhang ist auch der vermutlich ehemals vorhandene und von Hillinus gestiftete Prachteinband des Codex zu interpretieren: Laut David Ganz wurde mithilfe der Buchhülle „[d]ie der heiligen Schrift immer schon zukommende Sakralität des Textes [...] in die sichtbare und wirksame Sakramentalität materieller Buchobjekte überführt“.⁶⁷ Demnach diente die Handschrift aufgrund ihres Inhalts, der vierfachen Erzählung des Lebens, Sterbens und Auferstehens Jesu Christi als dessen Repräsentant. Ihren Ausdruck fand diese Vergegenwärtigung im Rahmen der Liturgie sowohl in den ehrenden und an sich einer Person zukommenden Begleitriten (Akklamation, Küssen) als auch in der künstlerisch vermittelten Auratisierung des Objektes durch den Buchschmuck, freilich aber gleichermaßen in der Wortverkündigung selbst.⁶⁸

7. Vergebliche Mühe durch ein unvollendetes Stiftungsobjekt?

Inwiefern der „Hillinus-Codex“ in die Liturgie im Kölner Dom eingebunden wurde, entzieht sich unserer Kenntnis. Es fehlen Spuren der Benutzung und der nachträglichen Adaptation der Handschrift beispielsweise durch eine spä-

⁶⁵ Beispielsweise sind in dem zwischen 845 und 855 in Metz entstandenen „Drogo-Evangeliar“ (Bibliothèque nationale de France, Paris, Ms. lat. 9388) die Perikopen für die Weihnachtsmessen, für das Patronatsfest der Metzter St. Stephans-Kathedrale und für das Fest der Apostelfürsten Petrus und Paulus in einer von der übrigen Textschrift abweichenden Goldunziale geschrieben. Daher ist es denkbar, dass der Codex an diesen Tagen als „Festtagsevangeliar“ genutzt wurde. Die besondere Gestaltung der Textabschnitte kann aber ebenso darauf hindeuten, dass der geöffnete Codex den Gläubigen präsentiert wurde, um beispielsweise die an Weihnachten gefeierte Inkarnation des Gotteswortes in Jesus Christus durch die im Kerzenschein flackernden, goldenen Buchseiten zu visualisieren. Vgl. Vennebusch 2016.

⁶⁶ Vgl. Heinzer 2009, S. 44-52; Gussone 1995, S. 207-210.

⁶⁷ Ganz 2018, S. 184.

⁶⁸ Gussone 1995, S. 200f.

ter erfolgende Neumierung oder die Einfügung von Vortragsmarkierungen, die sich in zahlreichen anderen Handschriften finden.⁶⁹ Aus diesem Grund kann nicht mit Sicherheit festgestellt werden, ob das Manuskript seinem Bestimmungszweck gemäß Verwendung fand und dem Stifter tatsächlich zur Erlangung des Seelenheiles verhalf. Allerdings stellt der Widmungstext der Handschrift „eine bestimmte zeitgenössische Person und deren individuelle Anliegen“⁷⁰ vor und formuliert „sehr deutlich die Erwartung einer Gegengabe“.⁷¹ Während das Anliegen erst einmal in der Zueignung des Codex an den heiligen Petrus besteht, erwartet Hillinus laut eigener Aussage die Erlösung von der Sündenschuld durch das Votum des Empfängers der Stiftung. Neben dieser umfangreichen Zueignung an den Hochaltarpatron des Kölner Domes drückt der Stifter auch durch das Dedikationsbild aus, wie er demütig Petrus seine Buchgabe anträgt. Ebenso schreiben sich die Buchkünstler Purchardus und Chuonradus in die Stiftung ein, indem sie zunächst erläutern, dass sie vom Domherrn offenbar sehr energisch aufgefordert wurden, diese Handschrift anzufertigen, und schließlich den Leser selbst um sein Erbarmen bitten, damit auch sie erlöst werden. Allerdings beließen sie es nicht bei diesem Schreibeintrag, sondern stellten sich zu Füßen des Kirchenvaters Hieronymus bei der Arbeit dar. Darüber hinaus verleihen sie durch die Positionierung der Miniaturen und Textseiten eine sehr noble Konnotation: Während Hieronymus und Eusebius, deren Texte der Memorialkomplex umfasst, für die literarische Integrität und Erschließung der Evangelientexte sorgten, tragen die Stifter und Buchkünstler auf einer materiellen Ebene hierzu bei. Auf diese Weise ist es der an der Stiftung unmittelbar beteiligten Trias, bestehend aus Hillinus, Purchardus und Chuonradus, gelungen, die Überlieferungsgeschichte der vier Evangelien fortzuschreiben und in ihre Zeit zu transponieren. Sollte demnach der „Hillinus-Codex“ unvollendet geblieben und niemals in der Kölner Domliturgie verwendet worden sein, wäre möglicherweise die liturgische *Memoria* nicht im ersehnten Maße zustande gekommen, doch konnten Stifter und Künstler ihr Andenken zumindest materiell bewahren und visuell ausdeuten.

8. Bibliografie

- | | |
|---|---|
| <p>Beissel, Stephan: Geschichte der Evangelienbücher in der ersten Hälfte des Mittelalters. Freiburg 1906.</p> <p>Beuckers, Klaus Gereon: Das ottonische Stifterbild. Bildtypen, Handlungsmotive und Stifterstatus in ottonischen und frühsalischen Stifterdarstellungen. In: Beuckers, Klaus Gereon u.a. (Hg.): Die Ottonen. Kunst – Architektur – Geschichte. Petersberg 2002, S. 63-102.</p> <p>Beuckers, Klaus Gereon: Das Prachtevangeliar aus Mariengraden. Ein Meisterwerk der salischen</p> | <p>Buchmalerei. Die Handschrift Cod. 1001a der Erzbischöflichen Diözesan- und Dombibliothek Köln. Luzern 2018.</p> <p>Bloch, Peter: Das Hornbacher Sakramentar und seine Stellung innerhalb der frühen Reichenauer Buchmalerei. Basel 1956.</p> <p>Bloch, Peter: Die beiden Reichenauer Evangeliare im Kölner Domschatz. In: Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombauvereins 1959 (16/17), S. 9-40.</p> |
|---|---|

⁶⁹ Derartige Vortragsmarkierungen und Neumen finden sich beispielsweise in dem auf der Insel Reichenau um 1024 entstandenen „Limburger Evangeliar“ (Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek Köln, Cod. 218). Vgl. hierzu Vennebusch 2019; Wittekind 2015, S. 289.

⁷⁰ Reudenbach 2012, S. 71.

⁷¹ Reudenbach 2012, S. 75.

- Bloch, Peter: *Novum opus me facere cogis*. Zum Hieronymusbild im Kölner Evangeliar der Ambrosiana. In: Dettweiler, Frieda u.a. (Hg.): *Studien zur Buchmalerei und Goldschmiedekunst des Mittelalters*. Festschrift für Karl Hermann Usener. Marburg 1967, S. 119-128.
- Bloch, Peter/Schnitzler, Hermann: *Die ottonische Kölner Malerschule*, Bd. 2: Textband. Düsseldorf 1970.
- Bruyne, Donatien de: *Prefaces to the Latin Bible*. Turnhout 2015.
- Calkins, Robert G.: *Programs of Medieval Illumination (The Franklin D. Murphy Lectures V)*. Lawrence 1984.
- Ciotti, Giovanni u.a.: *Definition of Paracontent*. Hamburg 2018 (abrufbar unter: https://www.manuscript-cultures.uni-hamburg.de/papers/CSMC_Occasional_Paper_6_TNT.pdf).
- Ebner, Adalbert: *Quellen und Forschungen zur Geschichte und Kunstgeschichte des Missale Romanum im Mittelalter*. Iter Italicum. Graz 1957.
- Elbern, Victor H.: *Der Werdener Buchschrein mit dem Probianus-Diptychon*. Ein Beitrag zum Liudger-Jubiläum. In: *Westfälische Zeitschrift*. Zeitschrift für vaterländische Geschichte und Altertumskunde 1959 (109), S. 1-12.
- Erzbischöfliches Diözesanmuseum Köln u.a. (Hg.): *Glaube und Wissen im Mittelalter*. Die Kölner Dombibliothek. Ausstellungskatalog Erzbischöfliches Diözesanmuseum Köln 1998. München 1998.
- Euw, Anton von: *Das Buch der vier Evangelien*. Kölns Karolingische Evangelienbücher (Berichte und Forschungen aus den Museen der Stadt Köln, Sonderheft 1/1989). Köln 1989.
- Euw, Anton von: *Der Hillinus-Codex der Kölner Dombibliothek und die Reichenauer Buchkunst*. In: Finger, Heinz (Hg.): *Mittelalterliche Handschriften der Kölner Dombibliothek*. Zweites Symposium der Diözesan- und Dombibliothek Köln zu den Dom-Manuskripten (Libelli Rhenani, Bd. 24). Köln 2008, S. 251-300.
- Ganz, David: *Exzess der Materialität*. Prachteinbände im Mittelalter. In: Carmassi, Patrizia/Toussaint, Gia (Hg.): *Codex und Material (Wolfenbütteler Mittelalter-Studien, Bd. 34)*. Wiesbaden 2018, S. 179-214.
- Gussone, Nikolaus: *Der Codex auf dem Thron*. Zur Ehrung des Evangelienbuches in Liturgie und Zeremoniell. In: Neuheuser, Hanns Peter (Hg.): *Wort und Buch in der Liturgie*. Interdisziplinäre Beiträge zur Wirkmächtigkeit des Wortes und Zeichenhaftigkeit des Buches. St. Ottilien 1995, S. 191-231.
- Heinzer, Felix: *Die Inszenierung des Evangelienbuches in der Liturgie*. In: Müller, Stephan u.a. (Hg.): *Codex und Raum (Wolfenbütteler Mittelalter-Studien, Bd. 21)*. Wiesbaden 2009, S. 43-58.
- Hoffmann, Hartmut: *Buchkunst und Königtum im ottonischen und frühsalischen Reich (Text- und Tafelband)*. Stuttgart 1986.
- Horst, Harald: *Illuminierte Kölner Handschriften und ihre Verbindungen nach Trier*. In: Hellenbrand, Karl-Heinz u.a. (Hg.): *Beiträge zur Heilig Rock Wallfahrt 2012 aus der Bibliothek des Bischöflichen Priesterseminars (Libri Pretiosi. Mitteilungen der Bibliophilen Gesellschaft Trier e. V., Bd. 15)*. Kordel 2012, S. 65-77.
- Hughes, Andrew: *Medieval Manuscripts for Mass and Office. A Guide to their Organization and Terminology*. Toronto u.a. 1982.
- Klauser, Theodor: *Das römische Capitulare Evangeliorum*. Texte und Untersuchungen zu seiner ältesten Geschichte, Bd. 1: Typen. Münster 1935.
- Lowe, Elias A.: *Handwriting. Our Medieval Legacy*. Rom 1969.
- McGurk, Patrick: *Latin Gospel Books from A. D. 400 to A. D. 800*. Paris u.a. 1961.
- Nitschke, Brigitte: *Die Handschriftengruppe um den Meister des Registrum Gregorii (Münstersche Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 5)*. Recklinghausen 1966.
- Nordenfalk, Carl: *Die spätantiken Kanontafeln*. Kunstgeschichtliche Studien über die eusebianische Evangelien-Konkordanz in den vier ersten Jahrhunderten ihrer Geschichte. Göteborg 1938.
- Nußbaum, Otto: *Kloster, Priestermonch und Privatmesse (Theophaneia. Beiträge zur Religions- und Kirchengeschichte des Altertums, Bd. 14)*. Bonn 1961.

- Joshua O'Driscoll: Pictorial Innovation in Ottonian Cologne. The Morgan Gospels (MS M.651) and the Moment of the Reiche Gruppe. In: Beuckers, Klaus Gereon/Bihrer, Andreas (Hg.): Das Sakramentar aus Tyniec. Eine Prachthandschrift des 11. Jahrhunderts und die Beziehungen zwischen Köln und Polen in der Zeit Kasimirs des Erneuerers. Wien u.a. 2018, S. 141-162.
- O'Loughlin, Thomas: The Eusebian Apparatus in the Lindisfarne Gospels. Ailerán's *Kanon euangeliorum* as a Lens for Its Appreciation. In: Gameson, Richard (Hg.): The Lindisfarne Gospels. New Perspectives. Leiden u.a. 2017, S. 96-111.
- Prochno, Joachim: Das Schreiber- und Dedikationsbild in der deutschen Buchmalerei, I. Teil: Bis zum Ende des 11. Jahrhunderts (800-1100). Leipzig u.a. 1929.
- Reudenbach, Bruno: Der Codex als heiliger Raum. Überlegungen zur Bildausstattung früher Evangelienbücher. In: Müller, Stephan u.a. (Hg.): Codex und Raum (Wolfenbütteler Mittelalter-Studien, Bd. 21). Wiesbaden 2009, S. 59-84.
- Reudenbach, Bruno: Zwischen Kultsorge und individueller Programmatik. Liturgische Bücher als künstlerische Aufgabe. In: Müller, Monika E./Heitzmann, Christian (Hg.): Einen Platz im Himmel erwerben. Bücher und Bilder im Dienste mittelalterlicher Jenseitsfürsorge. Wiesbaden 2012, S. 55-89.
- Reudenbach, Bruno: Der Codex als Verkörperung Christi. Mediengeschichtliche, theologische und ikonographische Aspekte einer Leitidee früher Evangelienbücher. In: Quack, Joachim Friedrich/Luft, Daniela Christina (Hg.): Erscheinungsformen und Handhabungen Heiliger Schriften (Materiale Textkulturen, Bd. 5). Berlin u.a. 2014, S. 229-244.
- Reudenbach, Bruno: Lesung und Präsenz. Überlegungen zu Struktur und Gebrauch frühmittelalterlicher Evangeliare. In: Müller, Rebecca u.a. (Hg.): Theologisches Wissen und die Kunst. Festschrift für Martin Büchsel (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst, Bd. 16). Berlin 2015, S. 345-357.
- Reudenbach, Bruno: Books for Liturgical Reading? Remarks on the Structure and Function of Early Medieval Gospel Books. In: Ganz, David/Schellewald, Barbara (Hg.): Clothing Sacred Scriptures. Book Art and Book Religion in Christian, Islamic, and Jewish Cultures (Manuscripta Biblica, Bd. 2). Berlin 2018, S. 261-272.
- Schnitzler, Hermann: Hieronymus und Gregor in der ottonischen Kölner Buchmalerei. In: Wolfgang Braunfels (Hg.): Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann. Berlin 1956, S. 11-18.
- Schütz, Alois: Das Kloster Seeon und sein Skriptorium. In: Kirmeier, Josef u.a. (Hg.): Schreibkunst. Mittelalterliche Buchmalerei aus dem Kloster Seeon. Ausstellungskatalog Kloster Seeon 1994. Augsburg 1994, S. 15-103.
- Simon, Holger: Architekturdarstellungen in der ottonischen Buchmalerei. Der Alte Kölner Dom im Hillinus-Codex. In: Lieb, Stefanie (Hg.): Form und Stil. Festschrift für Günther Binding zum 65. Geburtstag. Darmstadt 2001, S. 32-44.
- Vennebusch, Jochen Hermann: Das „Licht der Welt“ in einem Manuskript. In: Beyer, Wiebke/Lu, Zhenzhen (Hg.): Manuskript des Monats, 12, 2016. Hamburg 2016 (abrufbar unter: http://www.manuscript-cultures.uni-hamburg.de/mom/2016_12_mom.html).
- Vennebusch, Jochen Hermann: Das „Limburger Evangeliar“ (Cod. 218) und die Spuren seiner liturgischen Nutzung im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. In: Horst, Harald (Hg.): Mittelalterliche Handschriften der Kölner Dombibliothek. Achtes Symposium der Diözesan- und Dombibliothek Köln zu den Dom-Manuskripten (Libelli Rhenani). Köln 2019 (im Druck).
- Vöge, Wilhelm: Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends. Kritische Studien zur Geschichte der Malerei in Deutschland im 10. und 11. Jahrhundert. Trier 1891.
- Wittekind, Susanne: Das Reichenauer Evangeliar aus Limburg an der Haardt in der Kölner Dombibliothek (Cod. 218). Kirchenpolitik und Liturgie. In: Horst, Harald (Hg.): Mittelalterliche Handschriften der Kölner Dombibliothek. Sechstes Symposium der Diözesan- und Dombibliothek Köln zu den Dom-Manuskripten (Libelli Rhenani, Bd. 62). Köln 2015, S. 277-331.
- Wolf, Arnold: Der Alte Dom. In: Kier, Hiltrud/Krings, Ulrich (Hg.): Köln: Die Romanischen Kirchen. Von den Anfängen bis zum Zweiten Weltkrieg. Köln 1984, S. 138-153.

Memories in Steel and Paper: A Spectacular Armor and Its Depictions in Early Modern Augsburg¹

Chassica Kirchhoff

This article examines a lineage of retrospective images that portray Maximilian I as armored Archduke of Austria and Duke of Burgundy, riding a horse that is clad in impressive plate armor from its head to its hooves. These artworks, which span the sixteenth century, participate in the early modern cultures of remembrance that surround Maximilian's knightly persona and posthumous mythos. The central image of the study is a drawing, created during the 1540s, that is bound into the so-called Thun-Hohenstein Album. This drawing synthesizes two earlier paintings, now in the Kunsthistorisches Museum in Vienna, that represent triumphal entries into the cities of Namur and Luxembourg in 1480. A later image, created in Augsburg around 1575, exactly parallels the drawing in the Thun album, which it may copy. Careful consideration of these images, their meanings and their different contexts of creation and reception, as well as the equine armor that they depict, demonstrates the persistent significance of armor in the early modern cultures of remembrance of the Holy Roman Empire.

Dieser Artikel untersucht eine Reihe von retrospektivischen Bildern, welche Maximilian I. als geharnischten Erzherzog von Österreich und Herzog von Burgund auf einem eindrucksvoll ausgerüsteten, von Kopf bis zu den Hufen gepanzerten Pferd reitend zeigen. Diese Kunstwerke, welche allesamt aus dem sechzehnten Jahrhundert stammen, nehmen an der frühneuzeitlichen Erinnerungskultur um die ritterliche Rolle Maximilians und an den posthumen Mythen um seine Person teil. Im Zentrum der Überlegungen steht eine Zeichnung, welche um 1540–1550 datiert und im sogenannten Thun-Hohenstein-Album gebunden ist. Diese Zeichnung kombiniert zwei frühere Gemälde, gegenwärtig in der Sammlung des Kunsthistorischen Museums Wien, welche zwei Triumphzüge durch die Städte Namur und Luxembourg im Jahre 1480 darstellen. Ein späteres Bild, entstanden um 1575 in Augsburg, zeigt dasselbe Motiv wie die Zeichnungen im Thun-Hohenstein Album: Es könnte sich demnach hier um eine Kopie handeln. Eingehende Untersuchungen zu diesen Bildern, ihren verschiedenen Kontexten und Bedeutungen, sowie zu den dargestellten Rossharnischen können die kontinuierliche Bedeutung von Rüstungen in der frühneuzeitlichen Erinnerungskultur des Heiligen Römischen Reiches demonstrieren.



memo

Empfohlene Zitierweise:
Kirchhoff, Chassica: Memories in Steel and Paper: A Spectacular Armor and Its Depictions in Early Modern Augsburg, in MEMO 4 (2019): Objekte der Erinnerung, S. 26–57.
Pdf-Format, doi:
10.25536/20190402.

¹ This study, supported by research funding from the Renaissance Society of America and the University of Kansas, was made possible by generous assistance from a network of colleagues and scholars. I am grateful to Tereza Janoušková and the staff at the Umělecko-

1. Introduction: A Lineage of Commemoration

A drawing (fig. 1) that forms the twenty-ninth folio of one of two codices known as the Thun-Hohenstein albums depicts the future Emperor Maximilian I (1459–1519) as Archduke of Austria and Duke of Burgundy.² Clad in resplendent armor in the style of the late-fifteenth century, Maximilian rides a horse that is also fully encased in overlapping steel plates that extend from its head to its hooves. This ink and gouache image was created in Augsburg by an



Fig. 1 Artist A, Emperor Maximilian I, 1540s, in the Thun Hohenstein Album, Prague, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Inv. GK11572-B, ff. 1r.

průmyslové museum v Praze, as well as to Stefan Krause, Guido Messling, and Ilse Jung of the Kunsthistorisches Museum and Alvaro Soler del Campo of the Real Armería, and to the gracious staff members of the Bayerische Staatsbibliothek and the Herzog August Bibliothek. My colleagues at the Metropolitan Museum of Art have offered invaluable encouragement and insights, and Pierre Terjanian and Markus Sesko each deserve special thanks. I am also thankful for the thoughtful comments provided by the reviewers who offered feedback on this publication. Finally, I am deeply indebted to Anne D. Hedeman and Stephen H. Goddard for their advice and editorial feedback during the early stages of this study.

2 Prague, Uměleckoprůmyslové museum (hereafter, UPM), Inv. GK 11.872-B, ff. 29r.



Fig. 2 Anonymous painter, Albrecht May Riding the Armored Horse in September 1480, circa 1490-1510, oil on canvas, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Inv. GG 2375. Photo: KHM Museumsverband.



Fig. 3 Anonymous painter, Maximilian entering Luxembourg in September 1480, circa 1490-1510, oil on canvas, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Inv. GG 2374. Photo: KHM Museumsverband.

anonymous book painter – who I call Artist A – during the 1540s, but it retrospectively imagines Maximilian's appearance and that of his armored steed as they processed through Burgundian territories in September 1480. The drawing synthesizes and expands two early sixteenth-century paintings on canvas that were themselves copied by artists in the service of the Habsburg court from now-lost Netherlandish antecedents. One of these depicts the imperial Master of Arms, Albrecht May, riding Maximilian's armored horse through the city of Namur (**fig. 2**); the other visualizes Maximilian riding through Luxembourg (**fig. 3**).

The drawing in the Thun album was neither a backward-looking anomaly nor the last vestige of a waning memorial tradition. Around three decades after its creation during the 1540s, another anonymous Augsburg book painter reimagined the composition. Now in the Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, this image once again presents Maximilian astride the armored horse (**fig. 4**).³ Painted around 1575, it is bound within a series of portraits of other Habsburg rulers, allies, and contemporaries.⁴ Like the Thun album drawing, which may have served as its precedent or, at least, shared its model, the Wolfenbüttel image combines the discrete triumphal moments that the two paintings depict to construct an impressive, unified vision of armored man and horse.

³ Buttin 1929, S. 30-32; Anzelewsky 1963, S. 86-87; Terjanian 2011-12, S. 307.

⁴ Wolfenbüttel, Herzog-August Bibliothek (hereafter HAB), 1.11.2 Aug. 2°, ff. 13r. <http://diglib.hab.de/mss/1-11-2-aug-2f/start.htm?image=00031>



Fig. 4 Unknown Augsburg Artist after Artist A, Maximilian riding the armored horse, circa 1575, in *Eine Reihe von in Farben zum Theil schön ausgeführten Bildern*, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 1.11.2 Aug. 2°, ff. 13r. © Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. <http://diglib.hab.de/mss/1-11-2-aug-2f/start.htm>

Charles Buttin analyzed these works of art as documents of innovative bards (horse armors) that enclosed the entire animal in steel, which were crafted for Maximilian by the armorers of Augsburg's Helmschmid family. Ortwin Gamber, Fedja Anzelewsky, and Pierre Terjanian established the relationship between the drawing on Thun album folio 29r, the paintings, and the group of spectacular bards that Buttin identified.⁵ The present study builds upon these scholars' foundations to analyze the potential of these remarkable armors and the retrospective works of art that portrayed them to function as objects of memory.

The striking drawing in the Thun album exists within a pictorial continuum that encompasses images made over nearly a century, from the 1480s through

⁵ Buttin 1929, S. 7-13, 17-32; Gamber 1957, S. 34; Anzelewsky 1963, S. 77-88; Terjanian 2011-12, S. 307.

the 1570s. Analysis of the drawing's antecedents, contexts of creation, codicology within the album, and copies that it generated places the image within a visual tradition that mythologized Maximilian's exploits and retrospectively celebrated his idealized knightly identity. By considering the meanings resident in spectacular armors for man and horse and tracing their portrayals across miles and decades, this study shows how real events in the ruler's lifetime were transformed through retrospective art and literature into a chivalric mythos that animated early modern cultures of remembrance.⁶

Representations of Maximilian and his armored steed intersect with an expansive range of visual culture that defined the prince's mythic persona. Their dates of creation and, in the case of the Thun album, compilation attest to the persistence of this mythos through the sixteenth century and into the 1600s. Like the so-called *Ruhmeswerke* commissioned by Maximilian himself, the images mythologized his Burgundian exploits and offered viewers opportunities to retrospectively celebrate his idealized knightly identity.⁷ By referencing triumphal processions that took place in Netherlandish cities in fall 1480, the paintings encouraged recollection of Maximilian's assumption of the performative chivalric legacy of his predecessors, the Valois Dukes of Burgundy. When bound within the Thun album, Artist A's synthesis of these models joined other representations of luxury armors that participated in performances of Habsburg power and attested to the skill and ingenuity of Augsburg armorers. Similarly, the Wolfenbüttel image placed Maximilian within a depicted panoply of knightly figures. The surrounding leaves of the codex contain mounted portraits of not only his predecessors, but also his successors, each of whom is presented in glittering armor and imperial finery. Tracing images that depicted Maximilian and his armored steed reveals how the military, political, and economic turmoil that Maximilian and his first wife, Mary of Burgundy (1457–1482), faced in 1480 were transformed through retrospective art and literature into the chivalric myth of the so-called "Burgundian Experience."⁸ Further, contextualizing each image within its historical moment demonstrates how Maximilian's memory was reshaped by successive generations of artists, viewers, and collectors.

The group of images under investigation memorialize demonstrations of Maximilian's power as Duke of Burgundy that took place at a time and place about which scholarship on the Burgundian-Habsburg court and its visual language remains sparse.⁹ Andrew Brown describes Mary of Burgundy's short reign, which began in 1477, and the decade of strife following her death in 1482 as "damaging years for all kinds of spectacle."¹⁰ However, analysis of the

6 For examinations of early modern cultures of remembrance and the commemoration of Maximilian, see Müller 1982, S. 11–22; Graf 1998, S. 2.

7 Numerous scholars have analyzed the most famous of the *Ruhmeswerke*, the pseudo-biographical chivalric works, *Der Weißkunig*, *Theuerdank*, and *Freydal*. For a foundational overview, see Müller 1982.

8 Hollegger 2005, S. 41; Wiesflecker 1971, S. 61–65.

9 Although Maximilian's biographies briefly address the period between his arrival in the Low Countries in 1477 and Mary's death in 1482, few studies focus on the Burgundian court during these years. Even chroniclers such as Olivier de la Marche are terse in their descriptions of the period. Buttin lamented this as early as 1929; Buttin 1929, S. 12. For some important exceptions, see Roberts 2004, S. 136–140; Haemers 2009, S. 1–10, 263–269; Hollegger 2005, S. 29–48.

10 Brown 1999, S. 588; Haemers 2009, S. 266. The forthcoming exhibition catalogue, *The Last Knight: The Art, Armor, and Ambition of Maximilian I* (Terjanian 2019) will shed significant light on this topic.

long pictorial lineage that depicted the entries of fall 1480 alongside consideration of the armors deployed during the events demonstrates the persistence of princely spectacle and its significance in this politically precarious time. In turn, investigation of the patterns of transmission and adaptation that carried images of the armored prince and horse forward in time reveals the persistent commemorative potential of such images and the associations that they invited.¹¹

2. A Marvel in Context: The Netherlandish Entries of 1480

This article's focus is neither the precise identification of surviving armors that the interrelated images may portray nor deep historical analysis of the moment in 1480 when the entries took place. Rather, this study seeks to consider the how retrospective images of the spectacularly armored horse participated in the shifting *Erinnerungskulturen* that constructed and reconstructed Maximilian in the minds of early modern viewers. However, an overview of the entries and exploration of the exceptional nature of the armors deployed in them expose the later artworks' original referents and establish important foundations for the images' analysis.

On St. Michael's Day (September 29), 1480, Maximilian rode into the newly retaken city of Luxembourg. Days earlier, likely on or around September 13, his Master of Arms, Albrecht May, had ridden the armored horse into the city of Namur.¹² These entries, along with later representations of Maximilian and his retinue, disguised the grim political realities faced by the prince, his bride, and the Burgundian state in 1480.¹³ Indeed, the processions and splendid armors were themselves visual propaganda meant to reinforce the construction of the new Duke of Burgundy as an impermeable hero, surrounded by wealth and favored by fortune.

Following the death of Duke Charles the Bold of Burgundy (1433–1477) at the hands of the combined forces of France, Lorraine, and the Swiss Cantons on the battlefield at Nancy, the cities of the Burgundian Netherlands saw an opportunity to reclaim the autonomy that decades of increasingly centralized ducal power had wrenched from them.¹⁴ Mary, Charles's heir, was taken captive in Ghent.¹⁵ Under duress, she signed the Great Privilege, which reestablished the political and commercial liberties that her father and grandfather, Philip the Good (1396–1467), had wrested from the powerful cities of Ghent,

11 Over the last decade, an exciting wave of scholarship has arisen to examine the mnemonic potential of armor. In addition to my own research, presented at Cambridge and Leeds (2016, 2019), Lisbon (2017), and Columbia University (2018), a significant body of scholarship analyzes the Heldenrüstkammer of Schloss Ambras, and Felix Jäger investigates armor and memory in fifteenth-century Italy. See Jäger 2018, S. 98; Kirchhoff 2018, S. 6, 31, 40; Kuster 2018, S. 40–41.

12 Scholars disagree on the precise dates of the entries, as well as on the relationship between these processions, which followed quickly upon Maximilian's investiture as Duke Consort of Burgundy. However, inscriptions on the Vienna paintings, combined with liturgical calendars for 1480 suggest that Albrecht May could have entered Namur on Wednesday, September 13, 1480.

13 Blockmans/Prevenier 1999, S. 196–199, 203–205; Haemers 2009, S. 265–266.

14 Blockmans/Prevenier 1999, S. 196–197; Haemers 2009, S. 11.

15 La Marche 1567, S. 611–612.

Bruges, and Ypres. Other cities followed suit in reclaiming their historic levels of relative autonomy.¹⁶

After his arrival in 1478, Maximilian's cultivation of power as Duchess Mary's consort was met with suspicion or outright rejection by many of his subjects. He did not recognize the necessity of compromise with the leading citizens of the Netherlandish cities, and he underestimated the power of urban alliances between the bourgeoisie and powerful guilds.¹⁷ These political and economic missteps contributed to what Haemers called the "social bankruptcy" of Maximilian's Netherlandish court.¹⁸ However, the entries of 1480 and their representations visualize the duke's attempts to rebuild his social and symbolic capital. By adopting the magnificent, knightly identities that defined his Valois predecessors, Maximilian sought to reposition himself at the center of his fragmented Burgundian inheritance.

Even as Netherlandish cities redistributed the balance of power, Mary's sovereignty was threatened from the south by Louis XI of France (1423–1483), who used the prohibition of female inheritance under Salic Law to claim the Duchy of Burgundy and its possessions for himself. By annexing the ancestral French duchy and invading Picardy, the Counties of Vermandois, Artois, Hainault, and Namur, and the Duchy of Luxembourg, Louis sought to reclaim territories that—he argued—had only been held in appanage by his Burgundian cousins.¹⁹ Louis's French commanders took advantage of rebellions in Flemish, Brabantine, and Dutch cities. When, in spring 1480, Maximilian rode north to respond to uprisings in Guelders, Zeeland, and Holland, strategically placed French troops took the cities of Namur and Luxembourg.²⁰ The two cities, which had only been Burgundian territories since their acquisitions by Philip the Good in 1421 and 1441, were strategically important.²¹ Both municipalities were known for their strong walls, which had been strengthened during the Hundred Years' War, and each city owned a sophisticated arsenal of canon and other artillery that would benefit whomever held it.²² The recaptured cities were also venues for political accord during fall 1480. Maximilian's efforts to forge an alliance with England came to fruition on August 1, 1480, and, on the twenty-first of that month, Louis agreed to a cease-fire. After retaking Luxembourg with the help of fresh troops sent by his father, Emperor Friedrich III (1415–1493), Maximilian remained in the region throughout the fall in order to solidify his power there, and, while he resided in these territories, the previously rebellious factions of Holland, Zeeland, and Guelders sent emissaries to pay him homage.²³ Thus, the images analyzed in this study refer to a brief period of celebration and peace, prior to the resumption of conflict in 1481, and the chaos that followed Duchess Mary's death in 1482.

16 Haemers 2009, S. 100.

17 Blockmans/Prevenier 1999, S. 195–203; Haemers 2009, S. 265–266; Wiesflecker 1971, S. 157.

18 Haemers 2009, S. 127.

19 Molinet 1935, S. 181–195.

20 Wiesflecker 1971, S. 154–155.

21 La Marche 1567, S. 176, 208–235.

22 Gaier 1973, S. 105–106. Gaier remarks on rulers' widespread practice of borrowing artillery from cities.

23 Hollegger 2005, S. 48. Wiesflecker 1971, S. 154–155, 157.

3. “To Arm a Horse Allover”: Innovative Armors as Performances of Power

On February 8, 1480, Maximilian summoned the armorer, Lorenz Helmschmid (active circa 1467–1515/16), who had served Emperor Friedrich III as court armorer since at least 1477, to the Low Countries from Augsburg.²⁴ The Burgundian court records mention “Lorenz of Augsburg, armorer to my aforementioned lord” at least three times, and he was paid upon his arrival for “bards of steel, cuirasses, clothes of test (armors tested against projectiles), armors for the legs, and other pieces of armor.”²⁵ Lorenz remained in the Low Countries until May, 1481, and was therefore present at the Burgundian court during the period when the entries of September 1480 took place. Indeed, prior to his departure in 1481, he was paid an additional 1,575 livres for many parts of a garniture and other “clothes of war,” especially “some bards forged of steel for armor of test, collar, shaffron (defense for a horse’s face), belly, and legs and various other parts serving to arm a horse allover, done by him with 800 florins of gold trim,” plus a 56-livre tip for his skill.²⁶

The bard that the painting of Albrecht May, the Thun Album and the Wolfenbüttel codex depict may have been the same horse armor described in the record of payment to Lorenz Helmschmid, but it does not survive. Though no complete equine armors with articulated legs have been preserved into the present day, depictions, written accounts, and fragmentary portions of armor attest to the roles of these exceptional objects within Maximilian’s self-presentation and diplomatic policy.²⁷ Surviving pieces of a horse armor of similar date and artistic merit made for Emperor Friedrich III in 1476 or 1477 provide a glimpse of the splendor of the bard deployed in 1480 (**fig. 5**). The elements include a sculpted peytral (defense for the horse’s chest and shoulders) in the form of angel, whose wings echo the screaming griffins that adorn the peytral depicted in the Thun drawing and the painting of May. The dragon-shaped tailpiece of this bard is so strikingly similar to the tailpieces depicted in the later images of Maximilian’s 1480 armor that Anzelewsky posited that this component could have been borrowed from Friedrich’s earlier armor and taken north to the Burgundian Netherlands.²⁸

In its most luxurious iterations, horse armor did far more than protect an expensive and extensively trained steed. It transformed the animal’s body into a moving sculpture and a communicative surface upon which to inscribe the iconography of power. In the case of the bard now in Vienna, the crupper plates that encase the horse’s flanks form imperial double eagles that are enlivened by etched feathers and emblazoned with an escutcheon bearing the arms of Austria. The corresponding crupper shown in images of the 1480 entries uses the marshalled heraldry of the Habsburg and Burgundian dynasties,

24 Boeheim 1891, S. 166–167; Reitzenstein 1951, S. 181.

25 Reitzenstein 1951, S. 77; Buttin 1929, S. 44.

26 Reitzenstein 1951, S. 18; Buttin 1929, S. 47.

27 Dillon 1902, S. 78, 84; Buttin 1929, S. 55; The fragment is preserved in Brussels, Musée Royal de l’Armée et d’Histoire Militaire, accession number 10212.

28 Anzelewsky 1963, S. 82–84. Anzelewsky also suggests, based on Gamber’s imperfect research on the Thun album, that Lorenz crafted four such tailpieces for Emperor Friedrich and Maximilian.



Fig. 5 Lorenz Helmschid, Bard made for Friedrich III, 1477 (displayed with later armor for man), Vienna, Kunsthistorisches Museum, HJRK A. 69. Photo: KHM Museumsverband.

supported by a figure that resembles the duchess herself, to declare the consolidation of Mary and Maximilian's power.²⁹

Like the heraldic plates that adorn the horse's flanks in images of the 1480 entries, the peytral that encloses its chest proclaimed Maximilian's status as the leader of the Burgundian Order of the Golden Fleece, signified by the gilded Crosses of Saint Andrew, fire steels, and fleece.³⁰ As Anzelewsky pointed out, the elements of the bard, like most garnitures (or matching sets) of armor, were interchangeable. Indeed, a diplomatic letter written by the Venetian, Andrea de Franceschi, chronicles a procession through Strasbourg on August 31, 1492 in which Maximilian may have recombined parts of the equine armor depicted in the paintings and by Artist A with the imperial eagle cruppers crafted for his father in 1477.³¹ Franceschi describes a "horse armored from head to foot – an

²⁹ Silver 2008, S. 196-204.

³⁰ For an overview of the context of Maximilian's inauguration as the leader of the Order of the Golden Fleece, see Dünnebeil 2013, S. 60.

³¹ Anzelewsky 1963, S. 83-84.

extremely glittering sight!” According to the letter, the animal’s breast was emblazoned with two griffins and on each of its flanks was the imperial eagle.³²

Within the context of Burgundian courtly spectacle, a bard that encased the entire horse was as much a wonder of innovation and artistic skill as it was a declarative collection of signs and a practical protective shell. The miraculously articulated metallic exoskeleton that Lorenz Helmschmid created echoed spectacular feast entertainments, called *entremets*, that combined rich and innovative objects with live performances to delight guests at Burgundian feasts and festivities. As Normore has shown, *entremets* enacted a conflation of inorganic wonders and living bodies, and their designers and audiences delighted in the strangeness and novelty of their imagery.³³ Like processions, *entremets* also frequently blurred the boundaries between spectator and participant. Movement, sound, and sumptuous materials were often defining characteristics of each mode of spectacle.

The *Mémoires* of the Burgundian chronicler, Olivier de la Marche, describes the ways that *entremets* combined material splendor and technical ingenuity with human performances. For example, he exalts in describing “an artifice” of a white stag, ridden by a real boy, that seemed to sing as it walked among the guests gathered at the Feast of the Pheasant, held in Lille in 1454.³⁴ The stag – presumably comprised of costumed performers, perhaps operating mechanical parts – delighted la Marche and other diners as its material performance combined with that of the living boy, as both raised their voices in song.³⁵ Another *entremet* at the same feast included a horse, covered in red silk and ridden by two sumptuously dressed and masked trumpeters seated back to back, which processed through the hall backward.³⁶ As in the initial introduction of the *entremet* of the white stag, la Marche’s description leaves his reader unsure whether the back-stepping steed and his riders were real or fabricated.

The living horse that pranced through Namur on September 13, 1480 enclosed within a carapace of flexible steel plates that transformed its body into a scaled beast adorned with the insignia of Burgundian power finds a compelling parallel in what Normore calls the “object-performances” of the *entremet*.³⁷ Lorenz Helmschmid’s innovative armor would, like an automaton or other technological wonder, have been considered a marvel by Burgundian viewers.³⁸ The spectacle of the steel-clad steed processing through Namur and – shortly thereafter – the splendidly armored duke himself riding through Luxembourg would therefore have impressed not only the people of those cities, but also courtiers and officials in Maximilian’s own train who may not have supported the new duke whole-heartedly.

Albrecht May’s progress through Namur on the armored horse would have evoked still more layered associations with courtly spectacle.³⁹ The Master of

32 Anzelewsky 1963, S. 83-84.

33 Normore 2015, S. 44-46.

34 La Marche 1567, S. 422.

35 Normore 2015, S. 141-142.

36 La Marche 1567, S. 420.

37 Normore 2015, S. 112.

38 Normore 2015, S. 113. See Normore’s discussion of the use of “marvelous” by chroniclers such as D’Esouchy and Lefevre to describe the virtuosic craftsmanship or exceptional cleverness of some *entremets*.

39 Buttin, 1929, S. 38-40. While Buttin interprets the images in light of what he considered a particularly German practice of sending a commander’s horse ahead to enter a newly taken city, René’s treatise draws attention to the parallels between an imported tradition and the

Arms' arrival on September 13, 1480 preceded his lord's by some days since Maximilian was in the town of Wavre from September 16-17, and did not meet with his household in Namur until September 18.⁴⁰ Thus, May's entry into the city heralded the prince's approach in a practice that echoed the arrival of tournament participants' horses – ridden by pages – and significant pieces of armor, such as helms, prior to the entrance of the knights themselves. Writing around 1460, King René d'Anjou (1409-1480) described how a prince's steed should precede his entry into a city where a tournament would be held in his treatise, the *Livre des Tournois*. René states:

„That is to say that the destrier of the prince ... who is captain of the knights and squires who accompany him ought to enter the city first, covered with the device of the captain and with four escutcheons of the captain's arms on the four limbs of the horse, and the horse's head decorated with ostrich feathers, and on the horse's neck a collar of bells, and in the saddle a very small page, as best pleases him.“⁴¹

As Buttin and Anzelewsky suggested, the armored steed that strode through Namur functioned as a moving banner whose glittering presence heralded the entry of its master. The armor that encased the horse's entire body not only presented a marvelous spectacle that was reminiscent of the “object-performances” of Burgundian courtly *entremets*; it also announced Maximilian's knightly identity even in his absence. The *Livre des Tournois*, which was familiar to members of the Burgundian court, including Maximilian, also demonstrates the metonymic nature of armor.⁴² In addition to René's description of the entry of the tournament captain's horse, the author relates how the crested helms of the tournament participants should be brought by their squires to a cloister or banqueting hall.⁴³ There, the helms and crests served as metonyms for their wearers that could be symbolically judged and even cast down in punishment if a knight's conduct was deemed unchivalrous. The *Livre des Tournois*' emphasis on the associative processional impact of recognizable armors emblazoned with heraldic signs of their owner's identities not only supports Anzelewsky's claim. It also suggests new ways of understanding how the armored equine spectacle that took place in September 1480 visually declared Maximilian's assumption of leadership in the city of Namur and reclamation of Burgundian lands from French incursions.

No surviving equine armor approaches the technical and visual ambition of the articulated bard, and the Helmschmids are the only armorers known to have created matrixes of steel plates flexible enough to encase a horse's entire

performances of knightly identity familiar at the Francophone Burgundian court, which could be deployed in either peaceful or bellicose contexts.

40 Anzelewsky 1963, S. 78-79.

41 BnF, Ms. fr. 2693, ff. 31r. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8449033b/f83.item>: “Q'est allavoir que le destrier du prince...chief des autres chevaliers et escuires qi la compaignent doit ester le premier entrant dedens la ville en couverte de la devise du et quatre eseucons de ses armes aux quatre member du dit cheval et la tette emplumee de plumes daultrice et au col le colier et cochettes une bien petit paige tout ados on selle comme mieux lui plaixa.” In this study, I cite the copy of the *Livre des Tournois* made for Louis de Bruges, a member of Maximilian's Burgundian circle. For an expansive analysis of the visual language of heraldry in the *Livre des Tournois*, see Sturgeon 2015, S. 340-342. As Sturgeon attests, the *Livre des Tournois* was widely circulated at the Burgundian court, and a later version of the treatise dated circa 1490-1510 (SLUB Ms. Oc 58) was likely created as a gift for Maximilian himself, though never given to him.

42 Sturgeon 2015, S. 340-342.

43 BnF, Ms. fr. 2693, ff. 41v-42r. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8449033b>

lower body as it moved. Indeed, this type of armor became associated with Maximilian, who continued to commission bards that covered horses' legs and bellies to arm his own steeds and also as diplomatic gifts to forge alliances and demonstrate Habsburg power. For instance, on July 21, 1515, the emperor presented "two coursers all covered with steel to the fetlocks and the belly, save in the spurring place" to Sigismund I, King of Poland (1467–1548).⁴⁴ Thus, articulated bards were not only central to Maximilian's performance of status, but artworks whose integral association with Habsburg patronage of luxury armors signified their owner's alliance with the imperial court. Though Lorenz's son, Kolman Helmschmid (1471/72–1532), seems to have made fully articulated bards based on his father's invention, their disappearance from imperial armor commissions coincides with Lorenz's death as well as the waning years of Maximilian's own life.⁴⁵

4. "In this way...he graciously rode": The Vienna Paintings

Despite their creation during the early sixteenth century as copies after lost late fifteenth-century originals, the two canvas paintings now in Vienna call out to the viewer, claiming authenticity as eyewitness impressions of the Netherlandish entries of 1480. One canvas, which portrays Maximilian riding a horse barded in a style common during the late fifteenth century bears an inscription in Early New High German that declares, "In this way, his Highness, Prince Maximilian, by God's grace Archduke of Austria, of Burgundy and Brabant graciously rode into the town of Luxembourg on Saint Michael's Day in 1480."⁴⁶ The armor that Maximilian wears in this painting represents the apex of the armorer's art during the period. His fluted cuisses (thigh defenses) elongate his legs, an effect complemented by the pointed sabatons (foot defenses) on his feet. Maximilian's face is partially covered by a red hood or fabric-covered bevor (chin and throat defense), and he wears a fabric-covered sallet (helmet) or a hat that mimics its popular form. Many lames (overlapping, articulated plates) of the prince's armor are edged in gilt brass bindings that are punched and chased to form rows of delicate fleurs-de-lys. Other elements of the armor, including the lames of the backplate, breastplate, and thigh defenses, terminate in filigreed punch work whose scrolling forms seem to dissolve the hard surfaces of steel into lace. The horse that prances through the painting wears a bard that covers its head, neck and upper body from chest to flanks.

The companion painting depicts an event that took place weeks earlier than Maximilian's entry into Luxembourg, though its inscription seems to reference its pendant or other images in a now-lost series of which the paintings may have been a part. The inscription states, "Similarly the humble lord Albrecht, master of armor to my gracious lord, Duke Maximilian, rode the horse into the town of Namur on the Wednesday following the day of The Birth of the Virgin

⁴⁴ Dillon 1902, S. 78; Breiding 2005, S. 14–15.

⁴⁵ Buttin 1929, S. 54–56.

⁴⁶ Vienna, Kunsthistorisches Museum, Inv. GG 2374. "in selicher furm ritt ein der durchleuchticht hochgeboren/first maximilian Von Gotes gnaden etc. erzherzocz/og zu esterreich zu burgund) zu prafand etc./in die stat liczelburg an sant michels tag im 1480."

in the year 1480.”⁴⁷ Thus, through the interplay of image and text, the canvas melds imagery that seems to have been copied from a now-lost Burgundian source with claims to eyewitness knowledge and personal affiliation with the exalted subject.

The canvas visualizes May riding a horse whose body is completely sheathed in flexible plate armor from head to hooves. The armorer has transformed the steed into a fantastically scaled hybrid beast. The peytral is etched and embossed with screaming griffins lifted from the symbolic language of the knightly Order of the Stoll and Jar.⁴⁸ The beasts flank the insignia of Burgundy and the Order of the Golden Fleece: the Cross of St. Andrew and sparking fire steels. On the cruppers, the sculpted and etched figure of a young woman, clad in the high-waisted gown and pointed *hennin* headdress popular at the Burgundian court, holds a shield with the combined arms of Habsburg and Burgundy, seemingly endorsing the union of the two houses. Perhaps this image represents Mary of Burgundy, on whose behalf Maximilian fought to maintain Burgundian ducal power in the Low Countries and dispel French incursions into their territories.⁴⁹

Buttin attributed these paintings to the Burgundian court painter, Pierre Coustain (active circa 1453–1487), based on records of Coustain’s presence in Luxembourg alongside Maximilian in 1480.⁵⁰ Though subsequent publications have repeated this attribution, no known evidence joins this circumstantial information to firmly identify the paintings as copies after Coustain. However, comparative analysis of work associated with Coustain’s circle does reveal how artists in the service of the Burgundian court communicated meaning through representations of martial material culture. The Vienna canvases’ dark backgrounds, meticulous attention to luxurious stuffs such as metal and fabric, and incorporation of tituli echo the palette and composition of armorial paintings for the Order of the Golden Fleece that are attributed to Coustain or his workshop. For instance, these characteristics appear in the armorial panel representing King Edward IV of England (1442–1483) for the order’s meeting in s’Hertogenbosch in 1481 (fig. 6). The heraldic tournament helm, crested with a crowned lion and etched with the

Fig. 6 Attributed to Pierre Coustain (or possibly copied after him), Arms of Edward IV of England as Knight of the Golden Fleece, 1481, oil and gold leaf on panel, Amsterdam, Rijksmuseum, SK-A-4641.



47 Buttin 1929, S. 11–12; Schütz 2012, S. 328; Vienna, Kunsthistorisches Museum, Inv. GG 2375. “in selblicher mas berit der bescheiden juncker albrech/ meines gn(ädigen) h(e)r(rn) Hertzog maximilians harnischmaister das/pferrt in der statt nama am mitwoch nach unser/ lieben frawen tag ir gepurt im 1480 iar” In his catalog entry for the two canvases in Vienna, Karl Schütz provides transcriptions of each of the German inscriptions. The translation from Early New High German to English is my own.

48 Coreth 1952, S. 36, 43–47.

49 This interpretation was first suggested by Buttin 1929, S. 27–28.

50 Buttin 1929, S. 50–51.

Cross of St. Andrew and fire steels, as well as the illusionistic collar of the order exemplify Burgundian painters' deft deployment of objects as signifiers of knightly identity.

5. The Thun Album: Codicology, Collecting, and Commemoration

The drawing on folio 29 of the Thun album reconstructs the image of Maximilian and the armored horse in its most awe-inspiring iteration, with both rider and steed fully encased in steel. This drawing and the constellation of images within which it was bound expose memorialization of the Burgundian-Habsburg legacy, and of Maximilian I in particular, as a unifying theme of the album. Examination of the images that surround this drawing also identifies patterns within the anonymous compiler's arrangement of the album that suggest interpretive connections between the works of art. The Thun album's depictions of recognizable armors that were preserved in Habsburg familial collections and imperial armories established the album as a well-known source for modern historians of arms and armor from its first publication in 1888.⁵¹ Although previous studies have focused on connecting the album's meticulous visualizations of particular armors or types of armor to surviving objects, there has hitherto been no substantial investigation of the drawings' representation of armor and armored bodies with the larger contexts of courtly pageantry and its commemoration.⁵² While these exceptional armors are indeed important examples of the smith's art, Artist A's drawing and the artistic continuum in which it exists situate them within the broader context of princely processions and their lasting echoes in pictorial media.

The Thun album is one of a pair of volumes that contain drawings of armor and related imagery.⁵³ The codices' provenance between their compilation in early seventeenth-century Augsburg and their entry into the baronial library of the Thun-Hohenstein family at Schloss Tetschen (Děčín) in Bohemia during the eighteenth century remains unclear.⁵⁴ Though the Thun album was long thought to be a sketchbook created by the Helmschmid armorers themselves, recent analyses have revealed it be a heterogeneous bound collection of retrospective images that include work by at least eight artists.⁵⁵ On average, the pages, many of which have been trimmed, measure 307mm high and 220mm wide. All of the eighty-one folios were once loose sheets; these were glued onto the tips of short leaves to make the volume's nine quires. Elaborate,

51 Leitner 1888, S. 1-2.

52 Gamber, 1957, S. 34.

53 UPM, GK 11.572-A and GK 11.572-B. For more on the other Thun-Hohenstein Album (UPM, Inv. GK 11.572-A), see Terjanian 2015-16.

54 Reitzenstein 1960, S. 93; Vondráček 2015-16, S. 144-145; Kirchhoff 2018, S. 8-9. Though Reitzenstein and Vondráček each suggest that the album may have belonged to Leonhard IV von Harrach, Count of Ruhrau (1514-1590), based on von Harrach's position as Obrist Stallmeister, or Master of Horse and Armor, for Habsburg lands above the river Enns. However, von Harrach died at least two decades before the album was compiled into its current form, so his cannot be the "Obriststallmaistry" to which an inscription on the front flyleaf of the album refers.

55 Though the Thun-Hohenstein albums were believed to have been lost or destroyed during the Second World War, Terjanian's rediscovery of the albums has made object-based analysis of the codices possible. Terjanian 2011-12, S. 299-301; Vondráček 2015-16, S. 142-143; Kirchhoff 2018, S. 9.

double-eagle watermarks that appear on the short tips along the gutter, on the guard strips that stabilize and extend the outer, top, and bottom edges of some pages, and on the front and back flyleaves suggest that the codex's current form – and therefore its compilation – dates to the first quarter of the seventeenth century.⁵⁶

Though the collection of 112 drawings includes images created as early as the 1470s and as late as the 1590s, 101 – a significant majority – originated in Augsburg between the late 1530s and late 1550s. These mid-sixteenth-century images, all executed in ink and gouache, highlighted with shimmering metallic washes, form two distinct sets. One of these, a group of sixty-one drawings on paper used in Augsburg primarily during the 1540s, appears to have been executed by a book painter (Artist A) familiar with both armor and its depictions in artworks produced for Emperors Maximilian I and Charles V (1500–1558). Thirty of Artist A's drawings depict surviving armors crafted by the Helmschmid workshop and many more of his images resemble their distinctive work. Most of the drawings in Artist A's group retrospectively portray armors made from the 1480s through the 1520s, during and immediately after Maximilian's lifetime. A second set of forty drawings bears many of the same watermarks and was likely executed in Augsburg during the 1540s or 1550s. This group contains less precise, somewhat clumsy drawings by another anonymous artist (Artist B). Artist B's images seem to copy images of armor owned by Emperor Charles V and recorded in his *Inventario Iluminado*, an illustrated inventory of his possessions drawn up in Augsburg between 1544 and 1558.⁵⁷

The first five quires of the album contain primarily armored figures and barded horses, while its last four quires comprise mostly drawings of disassembled pieces of armor arrayed across the page. In the first quire, the first four rectos drawn by Artist A depict four seated portraits of princes of the house of Habsburg: Emperors Maximilian I (**fig. 7**) and Charles, Louis, King of Hungary (1506–26), and Philip the Fair, Duke of Burgundy and King of Castile (1478–1506). These drawings are based on woodcuts from the *Genealogy of Maximilian I* (**fig. 8**), created by Hans Burgkmair the Elder (1473–1531) between 1509 and 1512. Because Burgkmair's *Genealogy* never circulated outside of the imperial court or his immediate artistic milieu in Augsburg, it is likely that Artist A had access to one or both of these circles. Furthermore, these four princely portraits form a kind of pictorial preface to the first quire's images of figures clad in sumptuous armors for the tournament and procession.

Like his vision of Maximilian on horseback, Artist A's princely portraits alter and expand upon their antecedents with a confident ingenuity that is characteristic of artists working in the Augsburg book industry during the sixteenth century.⁵⁸ The seated rulers also demonstrate Artist A's familiarity with Burgkmair's imperial commissions, and, apparently, privileged access to unpublished impressions and, perhaps, drawings. Such insider knowledge was not exceptional among the vibrant artistic networks of Augsburg, and the *Genealogy of*

⁵⁶ Briquet 1907, Bd. 1, S. 33.

⁵⁷ Terjanian 2011–12, S. 306–320. Terjanian divided the 112 drawings of the Thun album into three groups, of which "A" and "B" were comprised of sixteenth-century works created by these two main hands. Although the *Inventario Iluminado* (Madrid RA, N.18a-b) has never been published in its entirety, José A. Godoy of the Real Armería has undertaken a complete scholarly edition of the inventory. My research for this study included cataloging and examining of the structures of both *Inventario* volumes, which were rebound around 1900.

⁵⁸ Terjanian 2011–12, S. 311.



Fig. 7 Artist A, Emperor Maximilian I, 1540s, in the Thun Hohenstein Album, Prague, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Inv. GK11572-B, ff. 1r.



Fig. 8 Hans Burgkmair the Elder, Maximilian I, from the Genealogy of Emperor Maximilian I, 1509-12, woodcut (first state), New York, Metropolitan Museum of Art, 39.92.1a.

Maximilian I seems to have been quite accessible to the city's artistic community. For instance, Jörg Sörg the Elder (circa 1502-1542) and Jörg Breu the Younger (1510-1547), two other artists whose careers intersected with the Augsburg armor and book industries, also incorporated parts of the series into their work during the 1540s.⁵⁹

Other distinctive groups of images dominate the first five quires. Between the first and second quires, an inserted bifolio forms the physical core of a group of three fifteenth-century drawings. Two of these intersect with the genre of illustrated martial manuals, and all three allude to the visual traditions that shaped the mid-sixteenth-century images that surround them.⁶⁰ Eight of the ten images in the second quire depict riderless horses in elaborate caparisons or bards, while a significant portion of the third quire visualizes equine armors drawn from the illuminated inventory of Charles V. These include one page of shaffrons (defenses for the horse's head) and four pages that each picture armored saddles. Two of the remaining four images in this quire represent mounted figures and steeds in armor for field, tournament, and parade, including the striking image of Maximilian I astride a horse encased from head to hoof in articulated armor. The rectos of the leaves that comprise the album's fourth and fifth quires depict standing figures in sumptuous, often-recognizable armors. The first three images in the sixth quire portray armors for the Joust of War as they would appear in the joust, when worn on the sidelines,

⁵⁹ Scheicher 1993, S. 170.

⁶⁰ Kirchhoff 2018, S. 5-6, 12-22.

and when stored, empty, in an armory. Additional images of disassembled armors, many of which relate to specific forms of tournament combat, follow these drawings. Pages populated with disassembled, empty armor components fill the remainder of the codex. The album's organization, which privileges performative and static images of the armored body over depictions of empty armor, suggests ways that period viewers invested armor and its representations with meaning, as sites of both identity and memory.

Thun album Artist A seems to have been familiar with both public and more private imperial commissions, as well as the painted images of the 1480 entries into Namur and Luxembourg. His drawing on folio 29r's adaptation of the two compositions on canvas suggests that he may have gained access to the paintings that are now in Vienna, sketches after them, or additional, unknown copies. Further, the Thun album's inclusion of pages strewn with drawings of specific disassembled armors suggest that Artist A may have had access to images of the very armor that earlier artists had depicted encasing Maximilian's body, if not to the armors themselves.⁶¹ Artist A's drawings synthesize pictorial constructions of Maximilian as an ideal mounted knight, as in equestrian portraits by Burgkmair discussed below, while enlivening his work through representation of recognizable armors by Lorenz Helmschmid that Maximilian donned to ride in real courtly spectacles.

The codicological context within which Maximilian I rides his armored horse on folio 29r of the Thun album suggests that it may have been placed in



Fig. 9 Artist A, figure armored for the tournament on foot in the style of circa 1500 fighting a mounted man armored for the battlefield in the style of circa 1510, 1540s, Thun Hohenstein Album, Prague, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, ff. 27v-28r.

⁶¹ Terjanian 2011-2012, 307-309.

the book in order to enhance certain commemorative themes. The drawing is situated near the beginning of the volume's third quire, and it is the fourth of five images by Artist A that fill the quire's first three folios. Indeed, along with an inserted set of earlier, fifteenth-century drawings, Artist A's drawings dominate the book's first three quires, which contain the adaptations from Burgkmair the Elder's *Genealogy* and many images that focus on armors created during the end of the fifteenth century.⁶²

The three drawings that precede Maximilian riding his horse in the third quire visualize field and tournament armor that dates from 1495 through 1510. The image that begins the quire pits a tournament fighter on foot against a figure armored for the battlefield. A drawing that spreads across the next opening (**fig. 9**) depicts another figure armored for the tournament on foot who raises a pollaxe against a mounted warrior equipped for the field or the *melée*-style tournament known as the *Freiturnier*.⁶³ Here, the horse's armor is emblazoned with the same insignia of power that appear in images of the articulated bard of 1480 and the crupper bears a banderole with the initials "DLIG," a possible reference to one of Maximilian's mottos.⁶⁴ On the verso of this two-page spread is another drawing by Artist A that represents empty pieces of armor for the legs, arms, and shoulders crafted in the style popular around 1495 (**fig. 10**).⁶⁵ This array of armor elements faces the drawing of Maximilian and his armored horse on folio 29r. On the verso of the image of Maximilian, Artist A pictured another set of empty armors (**fig. 11**). This helmet,

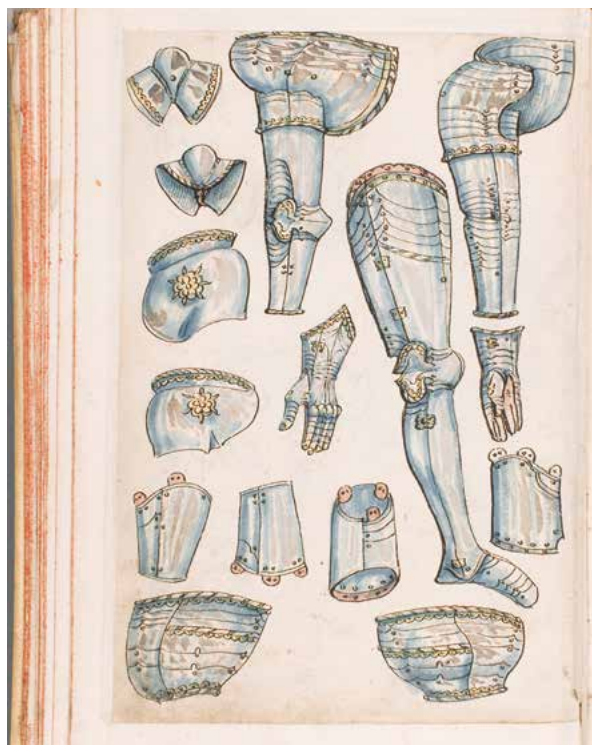


Fig. 10 Artist A, elements of an armor of circa 1495, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Inv. GK 11.572-B, ff. 28v.



Fig. 11 Artist A, equipment for the joust of war, 1540s, Thun-Hohenstein Album, Prague, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Inv. GK 11.572-B, folio 29v.

⁶² UPM, GK 11.572-B, ff. 9r-12r.

⁶³ UPM, GK 11.572-B, ff. 27v-28r.

⁶⁴ Terjanian 2011-2012, S. 340. The acronym may stand for the motto, "(ego) diligentes me diligo" or "I love them that love me," from Proverbs 8:17.

⁶⁵ UPM, GK 11.572-B, ff. 28v.

bevor, fluted breastplate and backplate, lance rest, and vamplate designed for the joust of war in the style of the late 1510s appear along with the tool used to secure them onto the wearer's body. The empty armor for the joust on folio 29v, like the drawing on the sheet's recto, relates to mounted demonstrations of power, whether in the context of the tournament or the triumphal entry.

The rest of the album's third quire is filled with drawings by Artist B that copy representations of horse armors and armored saddles from the illuminated inventory of Charles V, which was begun in 1544 and completed before 1558.⁶⁶ The first of these images, envisions three shaffrons (equine head defenses) and the pommel and cantle plates of two elaborately decorated armored saddles, the second of which was crafted by Kolman Helmschmid for Charles V in 1519 (**fig. 12**).⁶⁷ On the folios that follow and complete the album's third quire, Artist B represented groups of four colorful and luxuriously quilted saddles with decorated steel pommels and cantles (**fig. 13**).⁶⁸ These saddles' models in Charles' *Inventario Illuminado* reveal that Artist B did not copy entire pages, but selected objects from the imperial armory to recombine on the page.

This group of images by Artists A and B in the Thun album's third quire precede and follow the drawing of Maximilian riding in triumph upon his armored steed. They visualize mounted spectacle in various forms with armors



Fig. 12 Artist B, shaffrons, pommel and cantle plates for armored saddles, copied from the *Inventario Illuminado*, circa 1544-1558, Thun-Hohenstein album, Prague, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, folio 30r. The two plates on the right depict saddle steels produced by Kolman Helmschmid for Charles V.



Fig. 13 Artist B, pommel and cantle plates for armored saddles, copied from the *Inventario Illuminado*, circa 1544-1558, Thun-Hohenstein album, Prague, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, folio 31r.

66 Terjanian 2011-2012, S. 314, 342-346. RA N.18 A-B.

67 Terjanian 2011-2012, S. 342. UPM, GK 11572-B, ff. 29v.

68 UPM, GK 11572-B, ff. 30r-35r.

for man and horse created by the Helmschmid armorers for princes of the House of Habsburg over at least two generations. Though the album contains a heterogeneous collection of drawings, bound in an idiosyncratic order by their anonymous collector, this series of images underscores one thread that runs throughout the diverse images of armored figures and empty armors arrayed in pieces in the album. This is the commemoration of events, objects, and personae surrounding the Habsburg court of the late-fifteenth and early-sixteenth centuries. Of the eight discernable artists represented in the album, Artist A's work is the most firmly rooted in the visual culture of prints and paintings that surrounded Maximilian and in the material culture of innovative and luxurious armor that helped to construct the chivalric identities of the Habsburg prince and his courtiers.

6. Augsburg Artists and the Emperor's Knightly Identity: Maximilian I on Horseback

Equestrian portraits of Maximilian became a central component of the iconography that reinforced his power as German King of the Romans and Holy Roman Emperor during the 1490s and the first decades of the 1500s. Burgkmair the Elder designed and executed several representations of the Habsburg prince clad in spectacular armor and riding a barded horse. The chiaroscuro woodcut, *Maximilian I on Horseback*, created in 1508, and its pendant print, *St. George on Horseback*, are among these.⁶⁹ The composition of the woodcut portrait of Maximilian, as well as the meticulous detail with which Burgkmair envisioned the horse's bard and its rider's armor, correspond with Artist A's drawings in the Thun album. Like the depictions of the Netherlandish triumphal entries, Burgkmair's print references armors designed by luxury workshops like the Helmschmids for Maximilian. As a neighbor and acquaintance of the Helmschmid armorers, Burgkmair would have been familiar with the innovative fluted armor that would eventually become known as the "Maximilian style" through its association with the emperor. Strikingly, many of the Thun album drawing's small departures from its painted antecedents in Vienna find parallels in the print. Both Burgkmair and Artist A depict strong, thick-necked destriers, rather than the more delicate steeds who prance through the earlier paintings, and Maximilian's own body is more robust, his posture more confident and his seat in the armored saddle more stable.

Although very few early impressions of Burgkmair's *Maximilian I on Horseback* survive and its original edition may have been small, it was influential upon the construction of the emperor's image in diverse media.⁷⁰ Burgkmair's variations on the subject ranged from prints to designs for a never-realized monumental statue to be executed by Gregor Erhart and installed in the Augsburg church of Saints Ulrich and Afra.⁷¹ A coin (fig. 14), designed in 1508 by Ulrich Ursenthaler and struck in 1509, depicts Maximilian clad in armor

69 <https://www.artic.edu/artworks/12791/equestrian-portrait-of-the-emperor-maximilian-i> and <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336204>.

70 Landau/Parshall 1994, S. 190. Landau and Parshall remark that only three impressions of first state of the Equestrian Portrait of Maximilian survive, along with only two first-state impressions of the pendant image of St. George.

71 See, for instance, Silver 1985, S. 15-17.

reminiscent of the rotund, fluted plates he wears in Burgkmair's contemporaneous chiaroscuro woodcut.⁷² The bard that Ursenthaler portrayed, like the one worn by Maximilian's armored horse in the 1480 entries, is exceptional for the flexible, overlapping plates that completely encase the horse's belly and legs.

The coin, inscribed with the imperial titles with which Maximilian had been officially invested in 1508, pays homage to the emperor's Burgundian inheritance in the decoration of the bard. Rather than displaying the arms of Austria on the rounded crupper that encloses the horse's flanks, as in Burgkmair's print the bard envisioned by Ursenthaler is decorated not only with imperial double eagle, but also the sparking fire steels of the Order of the Golden Fleece and St. Andrew's cross. These recall the earlier horse armor depicted in the paintings and the Thun album.⁷³ Dirk Breiding suggested that this coin visualizes a late example of the bards that Maximilian commissioned from the Helmschmids until the time of the Lorenz's death in the winter of 1515/1516.

Burgkmair the Elder's numerous connections to Maximilian's court and to the graphic artists and armorers of Augsburg make him a pivotal figure in the investigation of many of the drawings collected in the Thun album and their antecedents in Habsburg commissions. Three bifolio openings in the album's second quire reveal drawings of elegantly barded horses that Tilman Falk attributed to Burgkmair.⁷⁴ The presence on the paper of folios 22 and 24 (fig. 15) of a watermark of an anchor crowned with a star within a shield may complicate Falk's attribution. Because this paper is documented in Augsburg around 1530–32, the drawings would have had to have been made only shortly before Burgkmair the Elder's death in 1531.



Fig. 14 Ulrich Ursenthaler, Doppelschaulguldiner (Presentation Coin) of Maximilian I (so-called Reiterguldiner), 1509–1517. New York, Metropolitan Museum of Art, 26.261.14.



Fig. 15 Possibly Hans Burgkmair the Younger (formerly attributed to Hans Burgkmair the Elder), barded horse, circa 1530–32, Thun Hohenstein Album, Prague, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Inv. GK11572-B, folios 21v–22r, circa 1530–32.

⁷² Winter 2014, S. 207.

⁷³ Breiding 2005, S. 31–32. The edge of the crupper that this coin depicts is also emblazoned with Maximilian's personal motto, "Halt Maß" meaning "Keep within measure."

⁷⁴ Falk 1968, S. 75–77; Terjanian 2011–12, S. 310–313.

Another horse (fig. 16), encased in a steel bard lined in vivid teal, also is on an opening with a watermark that, although difficult to identify, is closest to one originating in Innsbruck during the early 1530s.⁷⁵ It may well be that these horses were drawn by Hans Burgkmair the Younger (c. 1500-1562), whose designs for tournament books shared numerous stylistic characteristics with Artist A's drawings. In addition to their connections to the networks of Augsburg artists through whom images could be transmitted, these openings, which dominate the quire that precedes the image of Maximilian and the armored horse, reiterate the visual impact of sumptuous horse trappings.



Fig. 16 Possibly Hans Burgkmair the Younger (formerly attributed to Hans Burgkmair the Elder), barded horse, circa 1530-32, Thun Hohenstein Album, Prague, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Inv. GK11572-B, folios. 19v-20r.

During the second quarter of the sixteenth century, the sons of influential artists like Burgkmair the Elder and Jörg Breu the Elder (1475/76-1537), established themselves as preeminent book painters, whose workshops produced luxurious illustrated codices for demanding patrician and noble patrons. Burgkmair the Younger collaborated with his father during the 1520s and redeployed the imagery that his father had designed in service of the imperial court in commemorative tournament books and other projects. Breu the Younger drew extensively from works commissioned by the Habsburgs and their circle in commissions for the Fugger family and the collector and publisher, Paulus Hector Mair (circa 1517-1579) and his workshop adapted images of the Habsburg monarchs Maximilian I and Charles V from Burgkmair the Elder's *Genealogy*.⁷⁶ In addition to their common models, the Breu works parallel the compositions, iconography, and style of draftsmanship that characterize Artist A's work.

7. Transmission and Transformation in Augsburg Cultures of Remembrance

The drawings created by Artist A and many of the other images collected in the Thun album were made during a time when Augsburg's intellectual and

⁷⁵ UPM Inv GK 11.572-B, ff. 19v-20r; Briquet 1907, Bd. 1, S. 43 and Bd. 3, S. 517.

⁷⁶ Mauer 2000, S. 343-350; Dodgson 1934/35, S. 206; Kirchhoff 2018.

artistic communities were creating numerous works of art and texts that commemorated the history of the Habsburg Holy Roman Emperors. Many of these projects took the form of manuscripts and anthologies in which illustrations like those from the Thun album used recognizable objects as metonyms for notable individuals and conveyed power and status through the visual languages of the armored body. It seems likely that, like Artist A, the illustrators who represented these historic objects, individuals, and events were influenced by, or were members of, artistic Augsburg families such as the Burgkmairs and Breus.

Like the Thun album, the many commemorative volumes that were created or collected in Augsburg drew upon commissions initiated by the imperial court, which had driven artistic production in the city during the first two decades of the 1500s. However, by participating in the *Erinnerungskultur* that surrounded Maximilian I and his reign, citizens of Augsburg were able to claim the chivalric virtues associated with the so-called Last Knight for themselves. For instance, a manuscript entitled *Ehrensiegel des Hauses Österreich* reveals the reverence with which elite Augsburgers looked back upon Maximilian's reign, and the significance of wearable objects such as clothing as sites of residual identity within this culture of remembrance. The *Ehrensiegel* was written in 1555 by Johann Jakob Fugger (1516–1575) in collaboration with Clemens Jäger (1500–1561).⁷⁷ It is therefore roughly contemporary with the last large group of drawings included in the Thun album, a set of forty copies after the illustrated inventory of Charles V, compiled between 1544 and 1558 and drawn by Artist B.⁷⁸ A copy of the *Ehrensiegel* begun by Jakob Schrenck von Notzing (1539–1612) for Ferdinand of Tyrol (1525–1595) in the 1590s and later presented to Emperor Rudolph II (1552–1612), testifies to the persistent power of the dynasty's mythos for viewers with a stake in its laudatory narrative.⁷⁹ Indeed, the history of the *Ehrensiegel*, which originated in mid-sixteenth century Augsburg and sparked interest again near the turn of the seventeenth-century, is reminiscent of the circumstances of the Thun drawings' creation and compilation into the album.

In the *Ehrensiegel*, Fugger assumes the role of an eyewitness as he describes the regalia of the Holy Roman Emperors and the treasures of Charles the Bold.⁸⁰ The *Ehrensiegel* is illustrated in the style of the Augsburg book painters in the Breu circle, whose ranks likely included Thun album Artist A. The book's seventh and last volume is dedicated entirely to Maximilian and his Burgundian inheritance. It contains representations of objects such as Duke Charles's jeweled hat, which had been captured by the Swiss at Nancy and purchased by Jakob Fugger from the city of Basel in 1504.⁸¹ These echo Artist

77 BSB, Cgm. 895-896. See also Friedhuber 1973, S. 101-110. Although Friedhuber seems to confuse the order in which the two earliest versions of the *Ehrensiegel* (now in Munich and Vienna) were produced, her analysis of the project's genesis and its commemoration of Maximilian's reign is invaluable.

78 Terjanian 2011-12, S. 314-315. Terjanian suggests that Artist B likely made these works after the completion of the *Inventario Iluminado* in 1558. However, since 2017 codicological analysis suggests that there are at least two contemporary versions of the *Inventario* bound into the codices now in Madrid, it is possible that Artist B's drawings were part of a larger project to create multiple copies of the *Inventario*. Madrid, RA, N. 18., Bd. A-B.

79 ÖNB, Cod. 8614.

80 Deuchler 1963, S. 118; Velden 2000, S. 36, 57.

81 BSB, Cgm 896, ff. 8r. <http://daten.digital-sammlungen.de/0010/bsb00103106/images/index.html?fp=193.174.98.30&seite=21&pdfseite=>

A's drawing not only in their style and technique of ink and gouache illustration, but also in their visualizations of wearable artworks that were integrally tied to particular individuals and events. Like other Augsburg manuscripts that commemorated the chivalric legacy of Maximilian and his reign, the *Ehrenspiegel* repeatedly states its intent to laud the "much-beloved memory" of successive Dukes of Burgundy: Charles the Bold, Maximilian, and Philip the Fair.⁸²

Both Artist A's drawings of innovative armors and the representation of Charles the Bold's ducal hat in the *Ehrenspiegel* recall remarkable objects that were either no longer extant or unavailable to the book painters who represented them. In the *Ehrenspiegel*, Fugger declared his authority as an eyewitness who had once seen the objects that the *Ehrenspiegel* describes, just as the anonymous speaker whose descriptions are inscribed in on the two paintings in Vienna had done.⁸³ The text preceding the illustrations declares that the author wishes to pass on to his sons and successors the images of these wondrous works and that what follows is "the true and right replica of these aforementioned prizes in all of their grandeur, formed and shaped as he himself knew."⁸⁴

Further on in its final volume, the *Ehrenspiegel* commemorates the objects that surrounded Maximilian himself and that signified not only his performance of an archetypal knightly identity, but also his cultivation of political and cultural capital through strategic alliances.⁸⁵ Folios 331r through 332r present nearly life-sized visions of the collars and insignia of the knightly orders to which Maximilian belonged arranged in the order in which he received these honors. The collar of the Order of the Stoll and Jar, founded by Ferdinand I of Aragon (1380–1416) and revived by Emperor Friedrich III, inaugurates the series.⁸⁶ The next verso depicts the Order of the Golden Fleece, and describes how Maximilian assumed leadership of this order at Bruges in 1478.⁸⁷ Finally, the facing recto visualizes the English Order of the Garter, bestowed upon him by King Henry VIII to celebrate the two rulers' "brotherly unity" following their joint victory in the Battle of the Spurs.⁸⁸ The documentary tone of the *Ehrenspiegel's* inscriptions echoes the texts that accompany the painted images of Maximilian's Netherlandish entries. Like the paintings and the drawing by Art-

82 BSB, Cgm 896, ff. 1r. <http://daten.digitale-sammlungen.de/0010/bsb00103106/images/index.html?fp=193.174.98.30&seite=7&pdfseitentext=>

83 BSB, Cgm 896, ff. 6v. The author traces how Jakob Fugger, called "The Rich," purchased Burgundian objects captured by the Swiss and how his own great uncle, Anton Fugger had sold the treasures for a great sum; a feather from the ducal hat was purchased by Maximilian, but many of the jewels were sold to King Henry VIII of England. <http://daten.digitale-sammlungen.de/0010/bsb00103106/images/index.html?id=00103106&groesser=&fp=193.174.98.30&no=&seite=18>

84 BSB, Cgm 896, ff. 7r. "...des gemelten Clainats mer dann anndere wares wissen tragen, auff das meine Söne Erben und Nachkommen, diester gewister gezeugnis aller vorgesachter sachen, von mir gehalten mögen, die ware und grechte Counterfechtung dises zuvor offernemten Clainats mit aller seiner grössin form unnd gestallt, wie das an mir selbs gewesen..."; <http://daten.digitale-sammlungen.de/0010/bsb00103106/images/index.html?id=00103106&groesser=&fp=193.174.98.30&no=&seite=19>

85 BSB, Cgm 896, ff. 330v. "Nun wollen wir zu ainem beschlus dises/sibenden Buchs, alle orden und libren/ en damit dieser hochloblichst held und/ kaiser Maximilianus, von Got dem/ all mechtigen, auch den loblichen könig/en, fursten und herren gaistlich und/ weltlich"; <http://daten.digitale-sammlungen.de/0010/bsb00103106/images/index.html?id=00103106&groesser=&fp=193.174.98.30&no=&seite=666>

86 BSB, Cgm 896, ff. 331r. <http://daten.digitale-sammlungen.de/0010/bsb00103106/images/index.html?fp=193.174.98.30&seite=667&pdfseitentext=>

87 BSB, Cgm 896, ff. 331v. <http://daten.digitale-sammlungen.de/0010/bsb00103106/images/index.html?id=00103106&groesser=&fp=193.174.98.30&no=&seite=668>

88 BSB, Cgm 896, ff. 332r. <http://daten.digitale-sammlungen.de/0010/bsb00103106/images/index.html?id=00103106&groesser=&fp=193.174.98.30&no=&seite=669>

ist A, these illustrations present material signifiers of knightly identity that recall significant moments in the emperor's biography. This virtual collection of knightly insignia and the inscriptions that accompany it offer support to this study's interpretation of the atextual Thun album as a manifestation of Augsburg-based cultures of memory that surrounded imperial martial identities.

On folio 337v, the *Ehrenspiegel* visualizes Maximilian armored, his helmet crested with a spray of peacock feathers, riding a barded horse, and wearing the collar of the Golden Fleece. This image derives from Burgkmair's *Maximilian I on Horseback*, as evidenced by Maximilian's distinctive armor and his horse's crupper, which is identical to the flank defense emblazoned with the arms of Austria that Burgkmair envisioned in 1508. The illustration is accompanied by an inscription that declares that it is a "Studious replica of the dear Roman Emperor Maximilian, as his imperial majesty appeared in his armor on horse."⁸⁹ On this folio, the *Ehrenspiegel* not only extends the continuum of equestrian portraits that represented Maximilian, but also specifically presents his armored body and that of his steed as a locus of memory that could recall his *theuern* (precious or dear) presence.

Like the collection bound into the Thun album, the *Ehrenspiegel* invests wearable objects with mnemonic power. The images of armored and bejeweled bodies, insignia, or empty garments that populate these volumes celebrated the late-fifteenth century and the first years of the sixteenth century as an era of legendary chivalry and grandeur. Images of objects that were worn on the bodies of famous men such as Charles the Bold and Maximilian became stimuli for imagining and remembering increasingly mythologized histories. While this memorial culture was not limited to Augsburg, the city was central to its construction in images and texts. Because the Thun album collects drawings made between 1470 and 1590 –with the majority produced from the 1530s through the 1560s – and bound in the first quarter of the 1600s, the collection encourages viewership of late-fifteenth century martial and visual culture through the lenses of the sixteenth- and early seventeenth-century reconstruction of Maximilian's reign as a golden age. In Artist A's drawing of Maximilian riding the armored horse, these time periods are further collapsed into a single image that neither represents a single instance of courtly performance, nor a moment of precise visual recollection. Instead it recalls the independent and complex body of works that surrounded Lorenz Helmschmid's exceptional armor and the prince who owned it. Like the contemporaneous *Ehrenspiegel*, the Thun album combines commemorative representations of Habsburg or Burgundian princes with images of spectacular armors and costume elements that served as metonyms for the legendary knightly identities that surrounded these men.

89 BSB, Cgm 896, ff. 337v. <http://daten.digital-sammlungen.de/0010/bsb00103106/images/index.html?fp=193.174.98.30&seite=678&pdfseitex=:> "Fleissige Contrafechtung des theuern Romischen Kaisers Maximilians, wie sein kays. ät. Ihm seinen kiris zu Roß gestalten gewesen."

8. The Wolfenbüttel Codex: Imagining Maximilian in the 1570s

During the 1570s, another unknown book painter copied the Thun album's image of Maximilian I riding the armored horse or, perhaps, its lost source (see [fig. 4](#)). This image, which shimmers with metallic inks has both technical and iconographic affinities with the earlier drawing in the Thun album and raises the intriguing possibility that the images that the album now contains may have circulated independently in Augsburg in the decades before their compilation into the bound collection. Further, the image's codicological context, like that of Artist A's drawing, suggests its role within a program of commemoration focused on the knightly identities of Habsburg princes.

Like the Thun album, the Wolfenbüttel codex is atextual; its vibrant images are not accompanied by inscriptions or captions.⁹⁰ Its paper leaves measure approximately 415 mm by 280 mm, only slightly larger than the Thun album. The two codices also share the style of their plain bindings, comprised of blank parchment. Unlike the Thun album, most of the leaves of the Wolfenbüttel codex appear to be integral to the quire structure of the book, rather than individual drawings that have been pasted into an album. The exceptions to this pattern are bifolio openings depicting vibrant, multi-figure scenes, which are folded in half and affixed to shortened leaves, a common binding practice throughout the sixteenth century. The volume contains watermarks associated with papers used in books produced primarily in Augsburg, but also in Saxony and Austria, from 1568 through 1581.⁹¹ Its contents include images of emperors, kings, electors, Habsburg allies and competitors, and as well as Ottoman Sultans, soldiers, people and animals from lands beyond Europe, horses, and other fauna.

Folio 13r of the codex represents Maximilian riding a horse that is completely encased in a steel bard. The form and decoration of the armor for man and horse parallel those portrayed in the Thun album and the paintings of the 1480 entries. However, some details have been altered in transmission. Maximilian's bevor, the defense that covers his lower face and throat is no-longer covered in colorful textile, as in the earlier images, but has been rendered in the same grey tones as the rest of the shining steel plate.⁹² Similarly, the prince's cloth-covered sallet or felt hat has been transformed by the Wolfenbüttel book painter into shining metal. The complex, marshalled heraldry that emblazons the crupper has been simplified, and more flamboyant gilt binding has been added to Maximilian's armor. Finally, his saddle seems to have been substituted for a war saddle crafted by Kolman Helmschmid for Charles V, which appears in his *Inventario*.⁹³

The image of Maximilian follows a series of images that place princes of the Holy Roman Empire at the center of history. The codex's first two folios support biblical scenes: the Trinity, an archangel, a portrayal of Adam and Eve

90 HAB, Cod. Guelph. 1.11.2 Aug. 2°. <http://diglib.hab.de/?db=mss&list=ms&id=1-11-2-aug-2f&lang=en>

91 Briquet 1907, Bd. 1, S. 157. The watermarks are similar to Briquet types 2122 and 2199.

92 Buttin 1929, S. 30–31.

93 Madrid, RA N. 18, Bd. 1, ff. 34r. This surprising detail warrants additional research, which I hope to undertake as I expand my study of the Wolfenbüttel manuscript, as it suggests that the book painter who created the image could have had access to representations of Charles V's armory, such as the those in the *Inventario*.

after Dürer's engraving of 1504, and an image of their lives after their expulsion from paradise.⁹⁴ Across the gutter from the fallen Adam and Eve, on the third folio, stands an imperial herald. The folios that follow him bear images of electors clad in ceremonial robes, followed by full-length portraits of each emperor from Sigismund of Luxembourg, through the Habsburg line – including Friedrich III, Maximilian I, Charles V, and Ferdinand I (1503-1564) – to Maximilian II (1527-1576), who stands beside King Philip II of Spain (1527-1598). These standing rulers are followed by a series of equestrian portraits that include emperors Charles V (fig. 17), and Ferdinand I, as well as Maximilian II (fig. 18) and King Philip II (fig. 19), whose reigns were contemporary with the images' creation.



Fig. 17 Unknown Augsburg Artist after Titian, Equestrian Portrait of Charles V, circa 1575, in *Eine Reihe von in Farben zum Theil schön ausgeführten Bildern*, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 1.11.2 Aug. 2°, ff. 9r. © Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. <http://diglib.hab.de/mss/1-11-2-aug-2f/start.htm>



Fig. 18 Unknown Augsburg Artist, Equestrian Portrait of Maximilian II, circa 1575, in *Eine Reihe von in Farben zum Theil schön ausgeführten Bildern*, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 1.11.2 Aug. 2°, ff. 10r. © Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. <http://diglib.hab.de/mss/1-11-2-aug-2f/start.htm>



Fig. 19 Unknown Augsburg Artist, Equestrian Portrait of Philip II, circa 1575, in *Eine Reihe von in Farben zum Theil schön ausgeführten Bildern*, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 1.11.2 Aug. 2°, ff. 10v. © Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. <http://diglib.hab.de/mss/1-11-2-aug-2f/start.htm>

The Wolfenbüttel codex's armored, equestrian image of Emperor Charles (see fig. 17) copies *Charles V at the Battle of Mühlberg*, painted by Titian (1488-1576) while both the painter and the emperor attended Diet of Augsburg in 1548.⁹⁵ Not only does this antecedent underscore the volume's participation in the commemorative visualization of mounted and armored Habsburg monarchs, it also parallels the Thun album in its manifestation of Augsburg book painters' knowledge of works produced in their city for imperial patrons.⁹⁶ Scholars have placed both Titian's painting and its copy in the Wolfenbüttel codex within the art historical continuum of equestrian portraits, especially

94 HAB, Cod. Guelph. 1.11.2 Aug. 2°, ff. 1r.

95 HAB, Cod. Guelph. 1.11.2 Aug. 2°, ff. 9r; Madrid, Museo del Prado, P000410. <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/emperor-charles-v-at-muhlberg/e7c91aaa-b849-478c-a857-0bb58a6b6729>

96 Charles V at Mühlberg was commissioned by Margaret of Hungary and is documented among her possessions in her posthumous inventory, dated 1558.

those created for the Habsburgs.⁹⁷ However, like Thun album folio 29r, images from the Wolfenbüttel codex have frequently been analyzed independently of their codicological context, which inflected their reception and offers potential insights into the associations these images may have invited viewers to recall.

After the culmination of the late sixteenth-century Habsburg line with Philip II, another series of mounted figures visualize earlier rulers clad in armor whose details recall the style of the fourteenth century. These figures, which precede the image of Maximilian on the armored horse are clad in deliberately antiquarian armor in styles that recall the fourteenth and early fifteenth centuries (**fig. 21**), and one of these ancestor-like figures may represent Saint Wenceslas (**fig. 20**).⁹⁸

Thus, the representation of Maximilian that descends from visualizations of the Burgundian triumphal entries of 1480 can be read as part of a company of illustrious predecessors, some of whom had been semi-mythologized and even canonized. The structure of the Wolfenbüttel codex sets Maximilian apart from



Fig. 20 Unknown Augsburg Artist, Image of mounted Saint (possibly Saint Wenceslas), circa 1575, in *Eine Reihe von in Farben zum Theil schön ausgeführten Bildern*, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 1.11.2 Aug. 2°, ff. 11v. © Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. <http://diglib.hab.de/mss/1-11-2-aug-2f/start.htm>



Fig. 21 Unknown Augsburg Artist, Mounted and Crowned Knight in Fourteenth-Century Great Helm, circa 1575, in *Eine Reihe von in Farben zum Theil schön ausgeführten Bildern*, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 1.11.2 Aug. 2°, ff. 12v. © Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. <http://diglib.hab.de/mss/1-11-2-aug-2f/start.htm>

⁹⁷ Cremades 2000, S. 104–105; Cremades 2001, S. 35–43.

⁹⁸ HAB, Cod. Guelph. 1.11.2 Aug. 2°, ff. 11v. The appearance of Wenceslaus, a Bohemian saint, may relate to the codex's apparent focus on Maximilian II, who spent much of his reign attempting to consolidate power in Bohemia and Hungary and who appears not only in the two series of standing and equestrian portraits, but may also be the emperor shown presiding over an imperial diet on folios 15v–16r. Mary-Elizabeth Ducreux has analyzed later, seventeenth-century Habsburg appropriation of St. Wenceslas as a holy predecessor. Ducreux 2011, S. 286–290.

the equestrian portraits of his successors – whose reigns rested on the dynastic foundations laid during the *Burgundische Erlebnis* – and situates him instead among illustrious rulers of the medieval past. In doing so, the codex enacts a kind of apotheosis that elevates Maximilian and his marvelously-armored steed as idealized embodiments of knightly identity and Habsburg power.

9. Conclusion

In the drawing on folio 29r, Artist A enacted multiple syntheses. The image combines two discreet spectacles that were represented separately in the earlier paintings: Albrecht May's procession through Namur on the armored horse and Maximilian's progress through Luxembourg. In merging these performative events, the anonymous Augsburg draftsman reunited Lorenz Helmschmid's stunning armors for man and horse, created specifically as material declarations of the new Duke of Burgundy's knightly identity and martial might. By envisioning the armored bodies of Maximilian and his steed from the vantage point of Augsburg in the 1540s – removed from the entries by thousands of miles and around half a century – Artist A looked back through the layers of imagery that had constructed the emperor's mythos. He incorporated not only Burgundian antecedents, transmitted through copies that remained in the imperial court, but also the proliferation of equestrian imperial representations constructed by fellow Augsburg artists, particularly Burgkmair. The memorial sentiment to which the Thun album alludes shared its themes and imagery with imperially commissioned art and literary works, that reconstructed the chaotic events of Maximilian's short reign as Duke of Burgundy and transformed them into the mythic Burgundian Experience.

The creation of the Wolfenbüttel codex around 1575 and the Thun album's assemblage at the beginning of the seventeenth-century, which situated Artist A's drawing of Maximilian I and his armored steed within a larger body of artworks that envisaged various types of mounted chivalric performance, reveals the persistent mnemonic power of both exceptional works of armor and the images that depict them. The paintings in Vienna, the Thun album, and the Wolfenbüttel codex each manifest a distinct iteration of the *Erinnerungskultur* that surrounded Maximilian and transformed his propagandistic deployment of magnificent armor as Duke of Burgundy into a glittering chivalric mythos that spread across miles and decades to permeate the imaginary of the early modern Holy Roman Empire.

10. Bibliography

- Anzelewsky, Fedja: Erzherzog Maximilians schwerer Rossharnisch von 1480. In: *Waffen- und Kostümkunde* 1963 (5), S. 77-88.
- Blockmans, Wim, and Walter Prevenier: *The Promised Lands: The Low Countries under Burgundian Rule, 1369-1530*. Philadelphia, 1999.
- Boenheim, Wendelin: Augsburger Waffenschmiede, ihre Werke und ihre Beziehungen zum kaiserlichen und zu anderen Höfen. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 1891 (XII), S. 165-227.
- Breiding, Dirk: Horse Armor in Medieval and Renaissance Europe: An Overview. In: Pyhrr, Stuart (Hg.): *The Armored Horse in Europe, 1480-1620*. New York and New Haven 2005, S. 8-18.
- Briquet, C. M.: *Les filigranes: dictionnaire historique des marques du papier des leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600, avec 39 figures dans le texte et 16, 112 facsimilés de filigranes*. Paris and Geneva, 1907. <http://www.ksbm.oeaw.ac.at/scripts/php/BR.php?lang=de>
- Brown, Andrew: Bruges and the Burgundian 'Theatre-State': Charles the Bold and Our Lady of the Snow. In: *History* 1999 (84, H. 276), S. 573-89.
- Buttin, Charles: *Les Bardes articulées au temps de Maximilien Ier: Étude sur l'armement chevaleresque au quinzième et au seizième siècles*. Strasbourg: Libraries Istra, 1929.
- Coreth, Anna: Der "Orden von der Stola und der Kanneln und der Greifen" (Aragonische Kannenorden). In: *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs* 1952 (V), S. 34-51.
- Cremades, Fernando Checa: *Carlos V, a caballo, en Mühlberg de Tiziano*. Madrid, 2001.
- Cremades, Fernando Checa: *Carolus*. Madrid, 2000.
- Deuchler, Florens: *Die Burgunderbeute*. Bern, 1963.
- Dillon, Harold Arthur, Viscount: Horse Armor. In: *The Archaeological Journal* 1902 (59), S. 67-92.
- Dodgson, Campbell: Ein Miniaturwerk Jörg Breus d.J. In: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 1934/35 (Neue Folge, 1), S. 191-210.
- Ducieux, Mary-Elizabeth: Emperors, Kingdoms, Territories: Multiple Versions of the „Pietas Austriaca“? In: *The Catholic Historical Review* 2011 (97, H. 2), S. 276-304.
- Dünnebeil, Sonja: The Order of the Golden Fleece in the Year 1478—Continuity or Recommencement. In: Blockmans, Willem Pieter/Borchert, Til-Holger/Gabriëls, Nele/Oosterman, Johan/van Oosterwijk, Anne (Hg.): *Staging the Court of Burgundy: Proceedings of the Conference, "the Splendor of Bugundy"*. London and Turnhout 2013, S. 9-66.
- Falk, Tilman: *Hans Burgkmair: Studien zu Leben und Werk des Augsburger Malers*. Munich, 1968.
- Friedhuber, Inge: Der 'Fuggerische Ehrensiegel' als Quelle zur Geschichte Maximilians I.: ein Beitrag zur Kritik der Geschichtswerke Clemens Jägers und Sigmund Von Birken. In: *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* 1973 (81, H. 1/2), S. 101-38.
- Gaier, Claude: *L'industrie et le commerce des armes dans les anciennes principautés Belges du XIII^e à la fin du XV^e siècle*. Paris 1973.
- Gamber, Ortwin: Der Turnierharnisch zur Zeit König Maximilians I und das Thunsche Skizzenbuch. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 1957 (17), S. 33-70.
- Graf, Klaus: Fürstliche Erinnerungskultur: Eine Skizze zum neuen Modell des Gedenkens in Deutschland im 15. und 16. Jahrhundert. In: Chantal Grell, Werner Paravicini and Jürgen Voss (Hg.): *Les princes et l'histoire du XIV^e au XVIII^e siècle: Actes du colloque organisé par l'Université de Versailles-Saint Quentin et L'institut Historique Allemand, Paris/Versailles, 13-16 Mars 1996*. Bonn 1998, S. 1-11.
- Haemers, Jelle: *For the Common Good: State Power and Urban Revolts in the Reign of Mary of Burgundy (1477-1482)*. Turnhout 2009.

- Hollegger, Manfred: Maximilian I. (1459-1519): Herrscher und Mensch einer Zeitenwende. Stuttgart 2005.
- Jäger, Felix: Bodies of Knowledge: Renaissance Armour and the Engineering of Mind. In: Diane Bodart (Hg.): Wearing Images. Madrid 2018, S. 89-117.
- Kirchhoff, Chassica: Visualizing the Fight Book Tradition: Collected Martial Knowledge in the Thun-Hohenstein Album. In: Acta Periodica Duellatorum 2018 (6, H. 1), S. 3-45.
- Kuster, Thomas: Eine Ruhmeshalle aus Eisen – Bemerkungen zur Heldenrüstkammer von Schloss Ambras. In: Waffen- und Kostümkunde 2018 (60, H. 1), S. 39-64.
- La Marche, Olivier de: Mémoires d Messire Olivier de La Marche. Ghent 1567.
- Landau, David/Parshall, Peter W.: The Renaissance Print, 1470-1550. New Haven 1994.
- Leitner, Quirin Ritter von: Artistisches Quellenmaterial aus der Gräfl. Thun-Hohenstein'schen Fideicommiss-Bibliothek in Tetschen. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen der Allerhöchsten Kaiserhauses, 1888 (7, H. 2), S. 1-6.
- Mauer, Benedikt: Sammeln und lesen – drucken und schreiben. Die vier Welten des Augsburger Ratsdieners Paul Hector Mair. In: Hörmann, Theresia (Hg.): Medien und Weltbilder im Wandel der frühen Neuzeit. Augsburg 2000, S. 107-132.
- Molinet, Jean: Chroniques de Jean Molinet. Brussels 1935.
- Müller, Jan-Dirk: Gedechnus. Literatur und Hofgesellschaft um Maximilian I. Munich 1982.
- Normore, Christina: A Feast for the Eyes: Art, Performance, and the Late Medieval Banquet. Chicago 2015.
- Reitzenstein, Alexander Freiherr von: Das Thun'sche Plattnerbuch a/2. In: Waffen- und Kostümkunde: Zeitschrift der Gesellschaft für historische Waffen- und Kleidungsgeschichte 1960 (5, H. 2), S. 88-95.
- Reitzenstein, Alexander Freiherr von: Die Augsburger Plattnersippe der Helmschmied. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 1951 (Dritte Folge 2), S. 179-95.
- Roberts, Ann M.: The Horse and the Hawk: Representations of Mary of Burgundy as Sovereign. In: Areford, David S. and Nina A. Rowe (Hg.): Excavating the Medieval Image: Manuscripts, Artists, Audiences: Essays in Honor of Sandra Hindman. Aldershot and Burlington 2004, S. 135-50.
- Scheicher, Elizabeth: Eine Augsburger Handschrift als Geschenk für König Philipp II. von Spanien: zum Oeuvre Jörg Breus der Jüngere. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 1993 (Dritte Folge 44), S. 151-80.
- Schütz, Karl: Maximilian I, Albrecht May, copies after Pierre Coustain. In: Michel, Eva: Emperor Maximilian I and the Age of Dürer. Munich 2012, S. 328.
- Silver, Larry: Marketing Maximilian: The Visual Ideology of a Holy Roman Emperor. Princeton 2008.
- Silver, Larry: Shining Armor: Maximilian I as Holy Roman Emperor. In: Art Institute of Chicago Museum Studies 1985 (12, H. 1), S. 8-29.
- Sturgeon, Justin Meredith: Text & Image in René d'Anjou's Livre de Tournois, c. 1460: Constructing Authority and Identity in Fifteenth-Century Court Culture. Presented with a Critical Edition of Bnf, Ms Français 2695. York 2015.
- Terjanian, Pierre: The Art of the Armorer in Late Medieval and Renaissance Augsburg: The Rediscovery of the Thun Sketchbooks. In: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums 2011-2012 (13/14), S. 298-395.
- Terjanian, Pierre: The Art of the Armourer in Late Medieval and Renaissance Augsburg: The Rediscovery of the Thun Sketchbooks. In: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien 2015-2016 (17/18), S. 9-112.
- Terjanian, Pierre: The Last Knight: The Art, Armor, and Ambition of Maximilian I. New York 2019.
- Velden, Hugo van der: The Donor's Image: Gerard Loyet and the Votive Portraits of Charles the Bold. Turnhout 2000.
- Vondráček, Radim: The Provenance of the Thun-Hohenstein Albums: Děčín Castle Library – Its History and Vicissitudes. In: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien 2015-2016 (17/18), S. 140-149.

Wiesflecker, Hermann: Kaiser Maximilian I.: Das Reich, Österreich und Europa an der Wende zur Neuzeit. Vol. 1, Munich 1971.

Winter, Heinz: 'und in sonderhait hat er grosse munz schlagen lassen' — Die Schaumünzen Maximilians I. aus der Prägestätte Hall in Tirol. In: Sabine Haag, Matthias Pfaffenbichler, Hans-Jürgen Budere and Alfried Wiczorek (Hg.), Kaiser Maximilian I. der letzte Ritter und das hofische Turnier. Mannheim 2014, 129-140, 203-209.

Manuscript sources

Bayerische Staatsbibliothek (BSB), Cgm. 895-896. Fugger, Johann Jakob and Clemens Jäger, "Ehrensiegel des Hauses Österreich," 1555-59.

Herzog August Bibliothek (HAB), Cod. Guelph 1.11.2 Aug 2°, "Ein Reihe von in Farben zum Theil schön ausgeführten Bildern," circa 1575.

Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB), Cod. 8614. Jakob Schrenk von Notzing, Ehrensiegel des Hauses Österreich, 1590-1598.

Uměleckoprůmyslové museum v Praze (UPM), Inv. GK 11.572-B, "Thun-Hohenstein Album (Imagines Catafractorum)," drawings circa 1470-1590, compiled early seventeenth-century.

Ein neuer Weg zur Stadtgeschichte – Virtual Reality im Maximilianmuseum

Heidrun Lange-Krach, Christoph Emmendörffer,
Christoph Hauptmann, Ilja Sallacz

Im Maximilianmuseum in Augsburg findet im ‚Maximiliansjahr‘ 2019 die Ausstellung „Maximilian I. (1459-1519). Kaiser. Ritter. Bürger zu Augsburg“ statt. Die Ausstellung beherbergt außer hochwertigen Leihgaben auch ein besonderes Highlight: In einer virtuellen Umgebung werden längst abgerissene Stadttore computergestützt nachmodelliert und für die Besucher wieder zugänglich, obwohl die Originale schon lange nicht mehr Teil des Stadtbildes sind. Eines davon war einst eine berühmte Touristenattraktion: Augsburgs ‚Alter Einlass‘, das Nachttor, erbaut 1514 angeblich für Kaiser Maximilian I. Abgerissen wurden die letzten Überreste der großflächigen Anlage 1867. Besonders die komplexen Mechaniken im Inneren des Durchgangs waren weithin berühmt und können nun durch penible wissenschaftliche Recherche und Virtual-Reality-Brillen wieder erfahrbar gemacht werden.

Augsburg's Maximilianmuseum, which is not only the city's art-historical museum but also includes the history of the town, will be home to an exhibition themed around Emperor Maximilian Ist in the third quarter of 2019. Within the exhibition there is one very special highlight to be found: Embedded in a virtual-reality-environment, two of the city's historical gates are getting a computer-based re-modeling and will be opened for visitors, even though the original buildings were torn down many years ago. The larger of those gates, the ‚Alter Einlass‘ of Augsburg, an entrance to the city erected in 1514, was initially built for Emperor Maximilian Ist. The last remains of this complex building were torn down in 1867. Once famous for its hidden mechanics, the famous portal can now be experienced once again through virtual-reality-glasses.



memo

Empfohlene Zitierweise:
Lange-Krach, Heidrun/
Emmendörffer, Christoph/
Hauptmann, Christoph/
Sallacz, Ilja: Ein neuer Weg zur
Stadtgeschichte – Virtual
Reality im Maximilianmuseum,
in MEMO 4 (2019): Objekte
der Erinnerung, S. 58–83.
Pdf-Format, doi:
10.25536/10.25536/20190403.

1. Einleitung

Christoph Emmendörffer, Heidrun Lange-Krach

Das Maximilianmuseum ist das älteste kommunale Museum Bayerns. Seit der Gründung des nach König Maximilian II. von Bayern (1811–1864) benannten Stammhauses der Kunstsammlungen und Museen Augsburg vor mehr als 150 Jahren haben sich sein Profil, seine Sammlungen und ihre Präsentation mehrfach und grundlegend geändert. Mit der in den 1960er Jahren erfolgten Aufteilung der Kunstsammlungen in die Hauptabteilungen Römisches Museum,

Deutsche Barockgalerie mit Grafischer Sammlung im Schaezlerpalais, denen später die Stadtarchäologie, das H2 – Zentrum für Gegenwartskunst, das Brechthaus und das Mozarthaus folgten, ist das Maximilianmuseum offiziell die Abteilung für Skulptur und Kunstgewerbe und hat als Schwerpunkte die Plastik Süddeutschlands, das Kunstgewerbe des Augsburger und schwäbischen Raumes, vor allem der Augsburger Goldschmiedekunst, und stadtgeschichtliche Bestände. Da das Projekt eines eigenen Museums für Stadtgeschichte nicht realisiert wurde, muss das Maximilianmuseum, das von Sammlungskonzept und -geschichte her ein genuin kunsthistorisches Museum ist, auch stadtgeschichtliche Aspekte thematisieren.

Dabei kommt ihm zugute, dass das Gebäude selbst erstes Ausstellungsexponat ist und auf eine bedeutende Hausgeschichte zurückblicken kann: Der Weltunternehmer und Finanzier Kaiser Karls V., Bartholomäus Welser, der Zunftbürgermeister Jakob Herprot, welcher Augsburgs Geschichte nachhaltig prägen sollte, der zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges tätige Kunsthändler und Diplomat Philipp Hainhofer oder der um 1700 tätige Kunstverleger und Schabkünstler Elias Christoph Heiß – sie alle waren Bewohner des aus zwei Bürgerhäusern des 15. und 16. Jahrhunderts bestehenden Gebäudekomplexes.

Leitgedanke der musealen Präsentation ist: Das Original ist der Star. Das Museum ist seine Bühne, es hilft ihm, durch eine sensible Präsentation mittels Architektur, Lichtgestaltung, Textierung und sinnvoller Gruppierung, seine spezifische Aura zu entfalten. Dass dieses Konzept überzeugt, zeigt die Auszeichnung des Maximilianmuseums mit dem Bayerischen Museumspreis 2007. Doch ein Star braucht auch sein Publikum: die Museumsbesucherinnen und -besucher. Seit einigen Jahren schon hält zwar das Maximilianmuseum – neben dem obligatorischen Audioguide für Erwachsene und Kinder – mit dem von der Augsburger Agentur Liquid entwickelten Lebenden Buch© eine digitale und interaktive Besucherinformation zur Museumssammlung und Geschichte des Hauses bereit. Doch fehlen bislang weitere mediale Angebote, die den Besucherinnen und Besuchern des Hauses helfen, einen neuen Zugang zur Sammlung des Hauses und zu der in den Museumsobjekten gespeicherten Geschichte zu vermitteln. Dass sich in den Jahren seit Wiedereröffnung des Museums die Lebens-, Seh- und Lerngewohnheiten radikal gewandelt haben, ist nicht neu, ändert aber nichts an der Tatsache, dass viele Museen mit ihren Angeboten hinter den veränderten Erwartungshaltungen der Besucherinnen und Besucher (Digitalität, Virtualität, Social Media) aus vielerlei Gründen (Finanzen, Personalmangel, Bürokratie, Datenschutz) zurückstehen.

Mit der virtuellen Modellierung des Gögginger Tors und speziell des Alten Einlasses für die Ausstellung „Maximilian I. (1459-1519). Kaiser. Ritter. Bürger zu Augsburg“, hält das Maximilianmuseum nun ein niederschwelliges Angebot zu einer neuen Art der Geschichtsvermittlung bereit. Eingebettet in die stadtgeschichtliche Abteilung, umgeben von historischen Modellen und Stadtplänen, begeben sich die Museumsbesucherinnen und -besucher auf eine Zeitreise. Moderne Technik erweckt eine vergangene Epoche wieder zum Leben. Dieses Eintauchen in eine „Welt von vorgestern“ hat eine völlig neue didaktische und vor allem emotionale Qualität. Die Besucherinnen und Besucher können erstmals die Rolle der aus der Distanz Betrachtenden ablegen und Geschichte bzw. einen historischen Ort, der seit Jahrhunderten untergegangen und keine Gegenwart mehr ist, unmittelbar erfahren.

Über Jahrhunderte hinweg hat die ehemals Freie Reichsstadt Augsburg ein lebendiges Nachleben Maximilians I. gepflegt.¹ Während kurz nach seinem Tod die Stadtchronisten meist noch ein kritisches Bild von ihm zeichnen, nimmt die Begeisterung für den Kaiser, dessen große Liebe die Lechmetropole gewesen sein soll, stetig zu. In der Forschung war ein Einfluss Augsburgs auf Maximilian I. zwar immer unbestritten,² wie eng Reichsstadt und Kaiser zu Lebzeiten miteinander verbunden waren, ist jedoch erst mit der Monografie von Christoph Böhm 1998 sichtbar geworden.³ Die Beziehungen zwischen Reichsstadt und Kaiser begannen bereits 1473, als Ulrich Fugger Friedrich III. für den Reichstag in Trier ausstattete und gingen weit über den Tod Maximilians I. hinaus, wie die Ausstellung zeigt.⁴

In Augsburg besaß Maximilian I. mehrere Häuser und Gärten, deren Lokalisation trotz überragender Quellenlage nicht eindeutig zu klären ist. In der Nähe von Maximilians Harnischhaus wurde 1514 ein Nachttor errichtet. Tatsächlich ist es erst Achilles Pirmin Gasser, der das Stadttor „Neuen Einlass“ in seinen 1576 abgeschlossenen *Annales Augustani* mit Maximilian I. in Verbindung bringt. Das Tor sei „zu underthänigster erzeigung eines danckbarn Gemüths gegen jr May. (so vielmals pflegte deß Abendts spaat von dem Vogelbaissen unnd Hirschengejäd allher wider in die Statt zukommen) [...] ein sonderlich Thörle / nicht weit oberhalb dem Klenckerthörlin [...] von newem gemacht worden / durch welches die jenigen / so uber Landt allher kommen / unnd wann andere Thor deß abendts schon beschlossn seyn / durch wunderbarliche Irrgänge und gleichsam Fallen / zu nachts umb ein benannt Gelt / in die Statt gelassen werden.“⁵

Der einzige frühere Hinweis auf einen Zusammenhang des Tores mit Maximilian I. stammt aus der Stadtchronik von Wilhelm Rem 1527, der zufolge erst ein Jahr nach Errichtung des Nachttores ein kaiserlicher Maultiertreiber 1515 den Einlass benutzt habe.⁶

Aller mangelnden Quellengrundlage zum Trotz etablierte sich in Augsburg die Ansicht, der Alte Einlass sei für Maximilian I. gebaut worden. Insbesondere Luitpold Brunnens einschlägiger Aufsatz zu Maximilian und Augsburg legte das Fundament für die Ansicht, das nun „Alter Einlass“ genannte Tor sei für den Kaiser errichtet – wenn nicht gar selbst von ihm in Auftrag gegeben – worden.⁷ Als Objekt der Erinnerung an Maximilian I. ist der 1867 abgebrochene Alte Einlass bis heute in der Stadt präsent. Sowohl im Stadtbild, das bis heute den nur eine Hausnummer umfassenden Straßennamen „Alter Einlass“ kennt, aber auch insbesondere durch die hiesigen autodidaktisch erarbeiteten, stadthistorischen Abhandlungen⁸, die abgesehen von Böhm bis heute die Grundlage der baugeschichtlichen Forschung bilden.

Wir sind überzeugt, dass durch dieses erweiterte Museumserlebnis die Besucherinnen und Besucher mit einem neuen Blick den ausgestellten Artefakten gegenüber treten – interessiert und staunend. In jedem Fall ist das neue virtuelle Angebot ein Gewinn für das Museum.

1 Hierzu Rajkay 2019.

2 Vgl. hierzu Wiesflecker 1971-1986.

3 Böhm 1998.

4 Ausst. Kat. Augsburg 2019.

5 Gasser 1595a, S. 274.

6 Rem 1896, S. 28-29.

7 Brunner 1876/77, S. 48.

8 Vgl. Forschungsstand S. 5.

2. Die authentische Modellierung der Einlass-Anlage

Christoph Hauptmann

Das Nachttor Augsburgs, der Einlass, war ein bauliches sowie psychologisches Meisterwerk seiner Zeit. Als eine Schleusenanlage konzipiert, erlaubte das Tor den Durchgang in die Stadt, ohne dass der Besucher einen der beiden Torhüter zu Gesicht bekam. Diese konnten unbemerkt die versteckte Mechanik aus verbauten Kettenzügen und Hebeln bedienen, welche zur Zeit ihrer Erbauung 1514 absolute Hochtechnologie waren. Durch seine langen, dunklen Durchgänge und wie durch Geisterhand öffnende und schließende Türen war der psychologische Effekt des Tores auf Neuankömmlinge in der Reichsstadt ungemein hoch und jahrhundertlang eine Hauptattraktion der Stadt. Heute erhebt sich das Große Haus des Staatstheaters Augsburg über die Nord-Süd-Achse der Innenstadt an genau der Stelle, die in dreieinhalb früheren Jahrhunderten nachts in die befestigte Stadt hineinführte. Hier wurde auch bevor es eine Bühne gab schon gestaunt: Komplizierte Mechaniken sorgten dafür, dass Passanten das Gefühl bekamen, Magie öffne ihnen die Tür zu der Stadt des Kaisers.⁹

Hinter dieser Illusion verbargen sich versteckte Hebel und Gestänge, die alle Türen und sogar die Zugbrücke so bewegten, dass man im Erdgeschoss nichts davon mitbekam. Erbaut wurde das Tor im Jahr 1514, von Gasser mit seiner kaiserlichen Majestät in Verbindung gebracht.¹⁰ Die erwähnte Majestät war Maximilian I. und der Grund für den Bau der schwelende Streit zwischen den Geschlechtern und dem Rat der Stadt, bei dem sich der Kaiser auf die Seite der Geschlechter gestellt hatte.¹¹ Um nicht zu stark in der Gunst des Monarchen zu sinken, widmeten ihm die Augsburger den Neubau des Nachttores. Sein Ende fand der Zugang in die Reichsstadt im Zuge der Niederlegung der Augsburger Befestigungsanlagen im Jahr 1867, als er bis auf die Grundmauern abgetragen wurde, um einer Straßenkreuzung zu weichen.

Informationen über die verschiedenen Bauabschnitte boten viele grafische Darstellungen aus unterschiedlichen Epochen und Perspektiven. Zusätzlich haben sich zahlreiche schriftliche Quellen erhalten: Archivalien, Chroniken, stadt- und technikhistorische Literatur mussten durchsucht und interpretiert werden. Besonders gut dokumentiert ist der Einlass in Text- und Skizzenform durch Gustav von Kern-Kernried, der 1819 die Maschinerie des Einlassgebäudes exakt vermaß und aufzeichnete (vgl. **Abb. 1**). Doch von Kern-Kernried interessierten überwiegend Innenansicht, Grundriss und insbesondere Mechaniken. Für eine virtuelle Modellierung fehlten zahlreiche Details, vor allem zur Anlage außerhalb des Stadtgrabens. Dafür waren Stadtchronisten wie Achilles Pirmin Gasser, Paul von Stetten der Ältere oder Paul von Stetten der Jüngere hilfreich, die immer wieder Details zu der Toranlage festgehalten haben. Ebenso ergiebig zeigten sich Reiseberichte aus den Jahren, in denen der Einlass Bestand hatte, deren Details in Chroniken untergingen, jedoch durch bildliche Darstellungen bestätigt werden. Dadurch entstand parallel zum digitalen Bau des Modells ein immer schärfer werdendes Bild der Anlage – was auch

⁹ Die hier vorgestellten Erkenntnisse entstanden im Rahmen eines Seminars an der Universität Augsburg und führten zu einer Bachelorarbeit, die im März 2019 eingereicht wurde.

¹⁰ Gasser 1595a, S. 274.

¹¹ Vgl. Kießling 2011, S. 19.

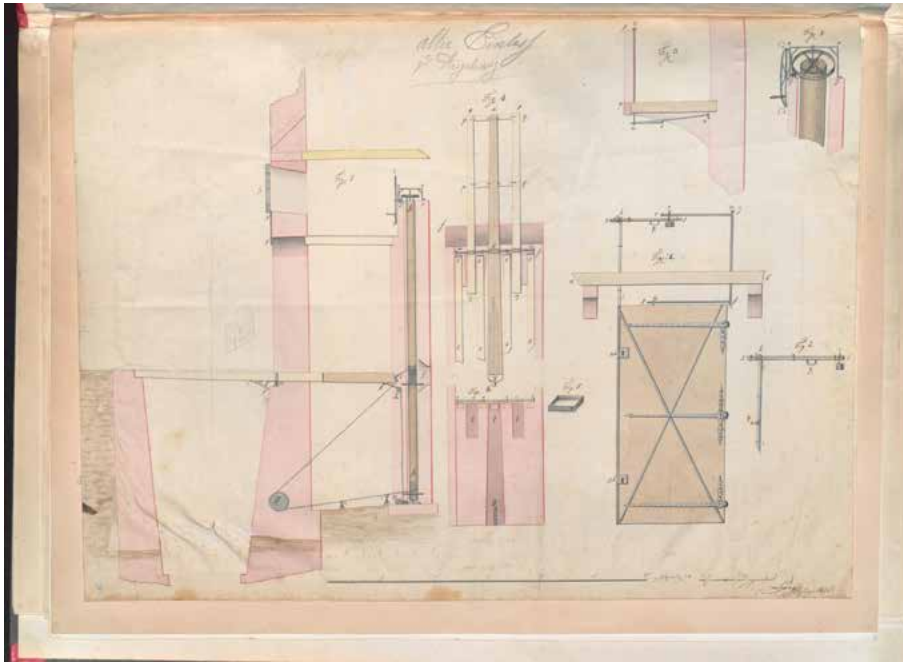


Abb. 1 Kern-Kernried, Gustav: Skizzen des Alten Einlasses, Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, Nachlass Kern-Kernried, Mappe 18, Bl. 28 recto.



Abb. 2 Hauptgebäude vor Korrektur, LIQUID | Agentur für Gestaltung, Augsburg 2019.



Abb. 3 Hauptgebäude vor Korrektur, LIQUID | Agentur für Gestaltung, Augsburg 2019.

auf die Modellierung rückkoppelte: Manche Teile des Modells mussten umgearbeitet werden, da durch weitere Abbildungen oder Texte neue Erkenntnisse davon entstanden, wie das Nachttor und seine Umgebung einst aussahen (vgl. **Abb. 2** und **3**). Erst durch die Vernetzung von diversen Perspektiven, Berichten über Details und deren Verortung im Gesamtbild wurde es möglich, die verschiedenen Abbildungen zu einem homogenen Bild zusammenzuführen, das den Einlass authentisch wiedergibt.

Forschungsliteratur zum Einlass findet sich ausgesprochen wenig: Karl Aloys Koob erforschte bereits 1900 die späten Jahre der Anlage ausführlich, Wilhelm Ruckdeschel lieferte 1977 einen Aufsatz, vornehmlich über die Mechaniken, die im Inneren des Gebäudes wirkten, und Hermann Kießling räumte dem Bauwerk in seinem Buch „Türme – Tore, Bastionen“ drei Seiten ein, die sich mit den verschiedenen Bauabschnitten befassen. Die bis dato jüngsten Erkenntnisse stammten von Franz Häußler, der sich in seinem Buch „Augsburgs Tore. Der Reichsstadt Wehr und Zier“ auch mit der Geschichte des Einlasses auseinandersetzte. Die Literatur führte zunächst einleitend in die

Thematik und die schiere Vielfalt der Quellen ein, vermittelte aber auch, gerade in Bezug auf die versteckten Funktionen, ein tieferes Verständnis für die technologische Leistung, die der Einlass in maximilianischer Zeit darstellte.

2. 1. Die Wahl des richtigen Zeitpunkts für die Zeitreise

Zunächst war es wichtig, einen Zeitpunkt zu finden, welchen das virtuelle Modell abbilden sollte; am besten eine Ausbaustufe der Toranlage, in der die Verteidigungsfähigkeiten des Tores schon mehrfach getestet worden waren. Zudem war der ursprüngliche Durchgang aus Haus und Brücke im Laufe der Geschichte um einige weitere Raffinessen und Mechaniken erweitert worden, die die Idee des ursprünglichen Torhauses weiterführten und ausbauten. Vor 1703 war das Kerngebäude noch im Zustand von 1514. Bereits 1703/04 wurden die Augsburger Verteidigungsanlagen im Zuge des Spanischen Erbfolgekrieges geschleift, wobei der Kernbestand des Einlasses aufgrund seiner ausgefeilten Maschinerie in letzter Minute „begnadigt“ wurde, obwohl die Sprengung bereits vorbereitet gewesen war. Das genaue Ausmaß dieser Vorbereitungen gibt von Kern-Kernried nicht an.¹² Die Quellenlage wird dünner, je weiter man in der Zeit zurückgeht, was für einen möglichst späten Zeitpunkt für die Modellierung gesprochen hätte. Durch das Abwägen dieser verschiedenen Faktoren fiel die Entscheidung letztlich auf das Jahr 1700. Der gewählte Zeitpunkt bietet die Möglichkeit, die Dimensionen des Festungsbaus in seiner größten Ausbaustufe darzustellen ohne dabei den Bezug zu Maximilian I. und seiner Zeit zu verlieren, da bis 1703 das Hauptgebäude offenbar nicht verändert worden war.

2. 2. Die Ausgangsbasis: Bilddokumente des Alten Einlasses und ihr historischer Wert für eine Modellierung

Im Fall des Alten Einlasses ist als Grundlage sogar ein anonym aufgenommenes Foto überliefert, das den Einlass zwischen 1860 und 1867 zeigt (**Abb. 4**). Die hier sehr gut erkennbare Darstellung des Brückenkopfes korrespondiert mit Darstellungen aus der Zeit vor 1704 (**Abb. 5**), weswegen davon ausgegangen werden kann, dass Schäden aus der Zeit des Spanischen Erbfolgekrieges restauriert wurden und keine optische Veränderung nach sich gezogen hatten. Dadurch konnten auch bildliche Darstellungen zur Modellierung hinzugezogen werden, die eigentlich erst nach 1700 entstanden waren: so zum Beispiel die Aquarell-Darstellung des Einlasses von Gallus Weber 1858 (**Abb. 6**), ein nicht datierter Stich, der die Anlage von Norden zeigt (**Abb. 7**) oder eine ebenso undatierte Ansicht von Süden F. Besonders grundlegend für die Rekonstruktion wurden die Abbildungen Gustav von Kern-Kernrieds, der den Alten Einlass 1823 vor dem Abriss vermessen hatte (**Abb. 1, 9, 10 und 11**).¹³

¹² Vgl. von Kern-Kernried 1823, S. 118.

¹³ Kern-Kernried hatte dabei nicht nur die Mechaniken größtenteils sehr genau unter die Lupe genommen und gezeichnet, er verfasste auch eine Erläuterung zu den Skizzen, die die verschiedenen Kettenzüge, Hebelwirkungen und Drehachsen gut nachvollziehbar machen. Einzig ein Gatter bleibt als unerklärte „Automatik“ stehen, kann jedoch durch andere Literatur identifiziert und erklärt werden.



Abb. 4 Anonym: Fotografie des Einlasses, ca. 1860–1867, Reproduktion, Sammlung Häußler.

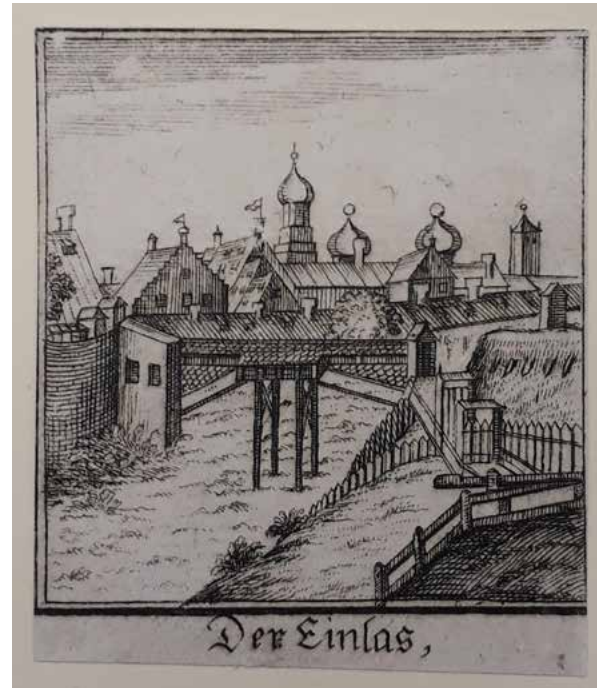


Abb. 5 Anonym: Der Einlas, ca. 17. Jhd., Augsburg, Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. G 12870.



Abb. 6 Weber, Gallus: Der Einlass 1858, Augsburg, Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. G 12467.



Abb. 7 Grimm, Simon: Porta Nocturna, der Einlas, Augsburg, Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. G 10592.



Abb. 8 Stempfle, Georg: Der alte Einlass in Augsburg, Augsburg, Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. G 2642.

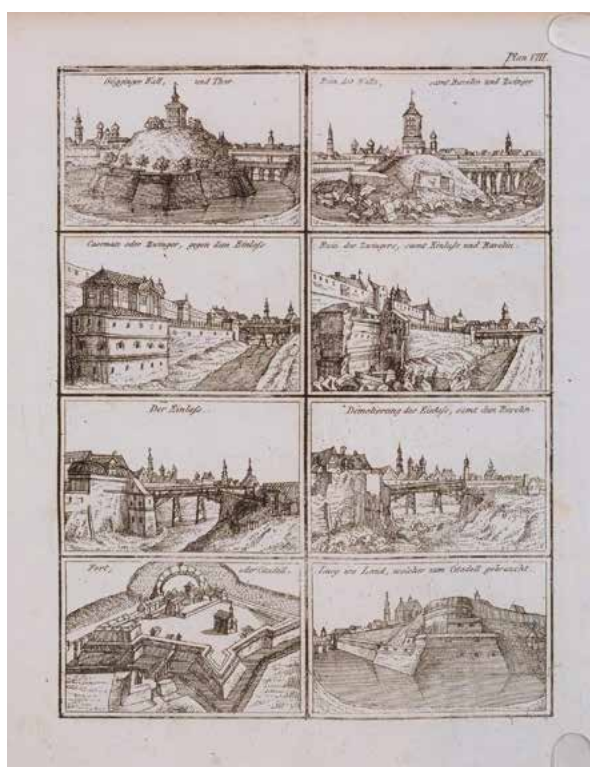


Abb. 9 Kern-Kernried, Gustav: Geschichtliche Darstellung des Vertheidigung-Standes, und der Kriegsbegebenheiten der Stadt Augsburg [...], Augsburg [1823], Plan VIII.

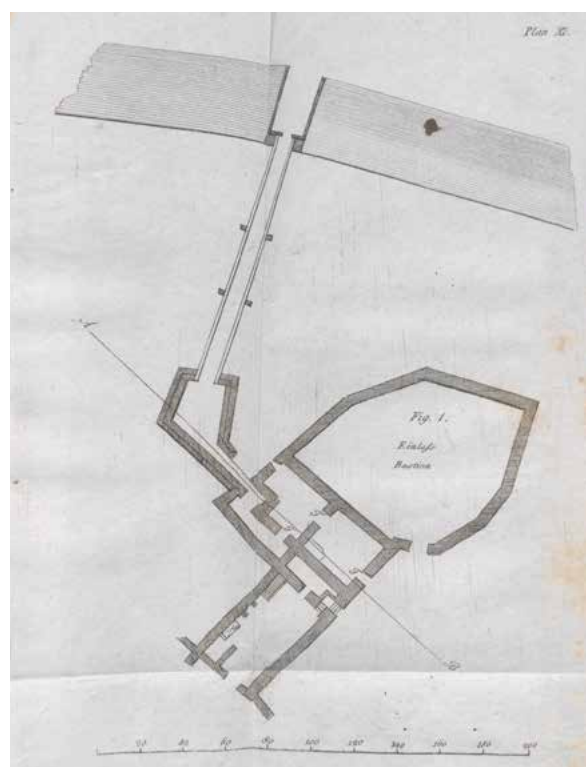


Abb. 10 Kern-Kernried, Gustav: Geschichtliche Darstellung des Vertheidigung-Standes, und der Kriegsbegebenheiten der Stadt Augsburg [...], Augsburg [1823], Plan X.

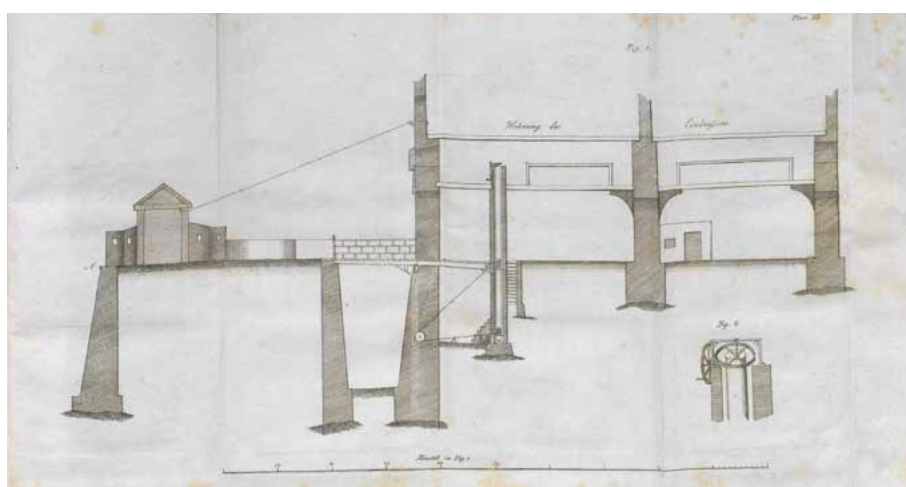


Abb. 11 Kern-Kernried, Gustav: Geschichtliche Darstellung des Vertheidigung-Standes, und der Kriegsbegebenheiten der Stadt Augsburg [...], Augsburg [1823], Plan XII.

Eine für die authentische Wiedergabe der Anlage einschränkende Veränderung der Bausubstanz zwischen 1704 und 1823 konnte ausgeschlossen werden: Ein Umbau¹⁴ des Gebäudes hätte größer angelegte Bauarbeiten für den Grabenbereich bedeutet, was zu der Zeit, in der diese erfolgt wären, weder in Aufzeichnungen zu finden ist, noch wäre es aus verteidigungstechnischer Sicht nützlich gewesen. Dadurch kann von Kern-Kernried als verlässliche Quelle gehandelt werden.

¹⁴ Als Umbaumaßnahmen sind hier Arbeiten wie eine Erweiterung um einen Keller vorstellbar. Wäre beispielsweise die Zugbrücke erst nachträglich eingebaut worden, so hätte für diese konstruktionsbedingt ein Keller mit besonderem Aufbau nachträglich eingebaut werden müssen. Eine nachträgliche Unterkellerung des Gebäudes kann ausgeschlossen werden, da sich in den Chroniken an keiner Stelle Maßnahmen in diesem Ausmaß finden.

2. 3. Das Hauptgebäude

Die Außenansicht des Hauptgebäudes, das eigentliche Nachttor mit der legendären Schließanlage, war mit dieser Grundlage rekonstruierbar. Die Front des Gebäudes ist gerade auf späteren Darstellungen sehr gut ersichtlich, ausschlaggebend ist hier, dass die Fenster in Zahl und Position mit **Abb. 4** übereinstimmen. Bei **Abb. 5** stimmt die Anzahl der Fenster in der mittleren Reihe nicht überein, weshalb diese nicht als authentisches Bildmaterial in Frage kam. Nichtsdestoweniger enthält diese Darstellung viele wichtige Informationen, auf die an anderen Stellen zurückgegriffen wurde, da die hier gezeigte Perspektive nur selten abgebildet wurde.

In Verbindung mit den Grundrissen von Kern-Kernrieds (**Abb. 10**), historischen Augsburger Stadtplänen wie dem Plan von Jörg Seld von 1521 (**Abb. 12**), jenem von Wolfgang Kilian aus dem Jahr 1626 (**Abb. 13**) oder dem Wenng-Plan von 1846 (**Abb. 14**) sowie der Perspektive, die beispielhaft auch in einer späteren Lithographie von Stempfle¹⁵ (**Abb. 8**) abgebildet ist, konnte ein – zunächst

15 Die Abbildung ist nicht datiert, kann jedoch aufgrund der Drucktechnik und der Art der Darstellung auf das 19. Jahrhundert datiert werden.

Abb. 12 Seld, Jörg: Stadtplan der Reichsstadt Augsburg, 1521, Augsburg, Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. G 26455.

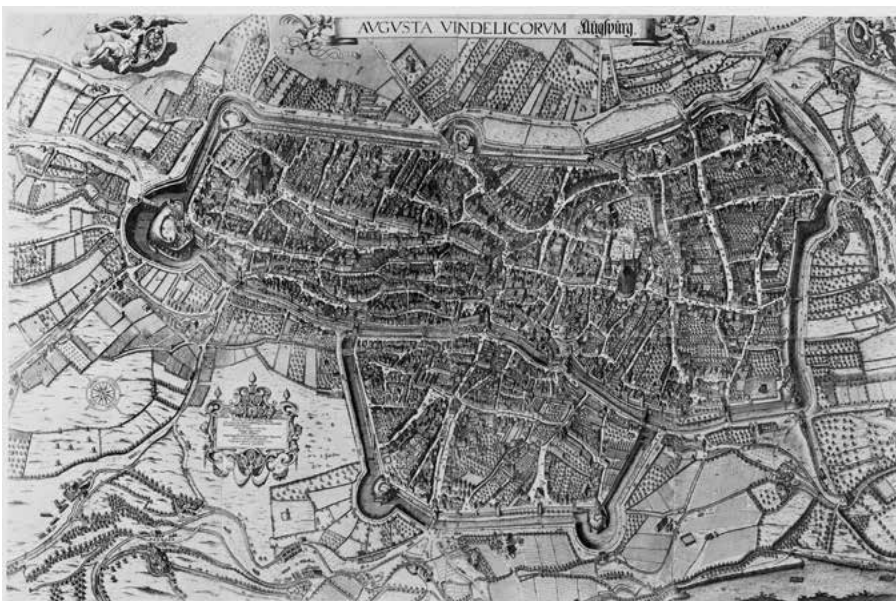


Abb. 13 Kilian, Wolfgang: Stadtplan der Reichsstadt Augsburg, 1626, Augsburg, Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. G 12027.

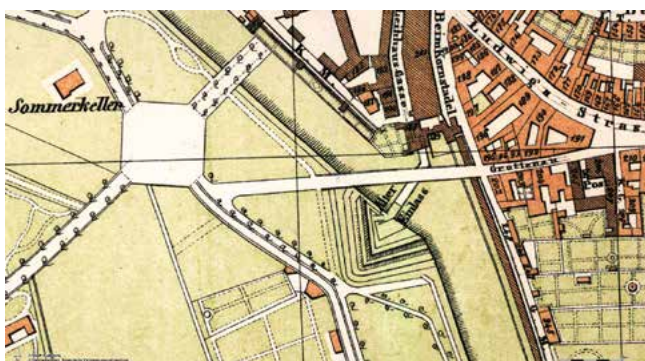


Abb. 14 Wenng, Gustav: Stadtplan von Augsburg, 1874, Geodatenamt Augsburg.



Abb. 15 Anonym: Leihhausgasse ohne Einlass, Augsburg, Kunstsammlungen und Museen. Augsburg, Grafische Sammlung, Fotografien.

wie ein Anbau wirkender – Flügel rechts der Zugbrücke als Teil des Kerngebäudes identifiziert werden (vgl. **Abb. 2** und **3**). Form und Winkel des Daches lassen sich aus den Plänen und einer weiteren Abbildung erschließen: Ein Foto – es entstand, nachdem der Einlass bereits abgerissen war – zeigt die sogenannte Leihhausgasse, in welcher auch der direkt neben dem Einlass befindliche Salzstadel lag, der hier von der Giebelseite her zu sehen ist (**Abb. 15**). Die Stadtpläne belegen, dass der Einlass und der Salzstadel direkt aneinander gebaut wurden. Bei genauer Betrachtung der Giebelseite des Salzstadels kann man hier einen Abdruck erkennen, der daher stammt, dass der Bereich, wo der Salzstadel an den Einlass stieß, neu verputzt werden musste, oder zumindest weniger verwittert ist. Diese Abbildung ermöglichte, die Traufhöhe des Einlassgebäudes nachzuvollziehen und somit im Modell authentisch umzusetzen (vgl. **Abb. 16**).

Eine weitere Stadtansicht, die auf die maximilianische Zeit datiert werden könnte (**Abb. 17**), kommt für die Modellierung nicht in Frage, da das hier dargestellte Gebäude außer der Beschriftung „Einlaß“ keine Ähnlichkeit mit dem in vielen anderen Ansichten belegbaren Bauwerk aufweist: Die Giebelseite zeigt eine künstlerisch ausgeschmückte Fassade und eine völlig andere Einteilung

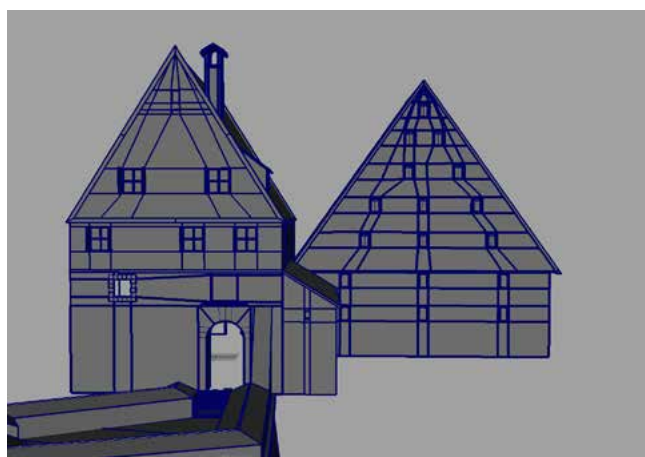


Abb. 16 Einlass mit Salzstadel, LIQUID | Agentur für Gestaltung, Augsburg 2019.

Abb. 17 Anonym: Stadtansicht von Augsburg, Augsburg, Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. G 00063.



der Fenster. Es ist keine Zugbrücke vorhanden, dafür ist der Graben mit einer gemauerten Brücke mit vier Rundbögen überspannt.¹⁶ Möglicherweise handelt es sich hier um einen Vorgängerbau, die durch die Anzahl an Bögen an der Brücke suggerierte Breite des Grabens stützt jedoch die These, dass die Darstellung zu späterer Zeit entstand und ohne genaue Kenntnis des Einlassgebäudes erstellt wurde.

Eindrücklich schildert Michel de Montaigne in seinem Reisebericht,¹⁷ dass der Bereich vor dem Haupthaus eine Zwischenstation für Passanten bedeutete. Hier warteten sie darauf, dass die Zugbrücke (auffälligerweise ohne sichtbare Ketten!) zum Eingang heruntergelassen und das davor befindliche Gatter geöffnet wurden (vgl. **Abb. 18**).¹⁸

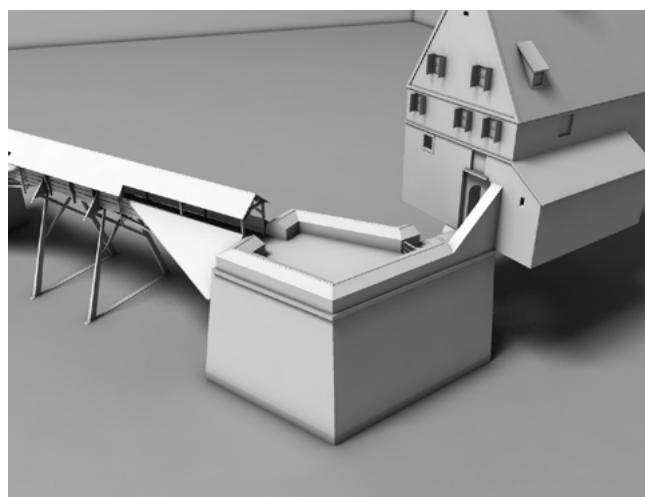


Abb. 18 Pylon und Vorhof, LIQUID | Agentur für Gestaltung, Augsburg 2019.

2. 4. Der Einlass als Teil der Befestigungsanlage

Auch für die Stadtmauer und deren Verlauf konnten diverse Karten zu Rate gezogen werden. Dass der Mauerverlauf nördlich bzw. südlich des Einlasses sich zwischen 1514 und 1700 verändert hat, ist nicht anzunehmen. Von den direkt an der Mauer befindlichen Gebäuden sieht man auf einigen Abbildungen des Einlasses und der angrenzenden Mauer lediglich die Kamine (**Abb. 19** und **20**), zumeist sind auch diese nicht dargestellt. Das spricht dafür, dass es sich hier um Bauten mit Pultdächern handelte, die zum Stadttinneren hin abfielen und damit auch in der virtuellen Umgebung nicht sichtbar sind (vgl. **Abb. 21**).¹⁹ Die



Abb. 19 Weber, Gallus: Der Einlass 1827, Augsburg, Kunstsammlungen und Museen. Augsburg, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. G 12459.



Abb. 20 Hörmann von Guttenberg, Christoph Friedrich: Der Einlass, 1816, Augsburg, Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. G 1032.

¹⁶ Das Jahr, in dem diese Stadtansicht entstand, ist unbekannt und auch die Authentizität ist nicht geklärt.

¹⁷ Vgl. De Montaigne 2015, S. 118.

¹⁸ Das Bild zeigt eine frühe Version des Modells dieses Wartebereiches, spätere Erkenntnisse ergaben auch hier Korrekturen an der Brüstung.

¹⁹ Der hier gezeigte Verlauf der Stadtmauer entspricht nicht dem realen Mauerverlauf. Dies ist lediglich darauf zurückzuführen, dass die Konstruktion so vereinfacht werden konnte und wird in der finalen Umgebung korrigiert abgebildet.

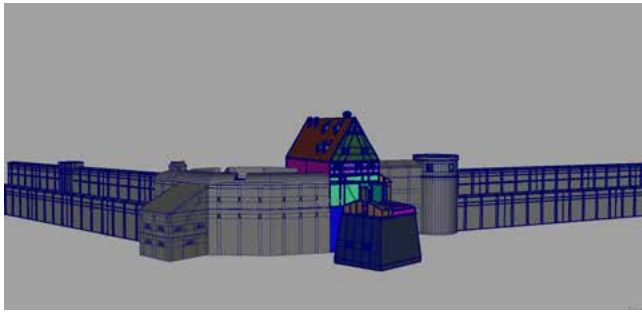


Abb. 21 Stadtmauer am Einlass, LIQUID | Agentur für Gestaltung, Augsburg 2019.

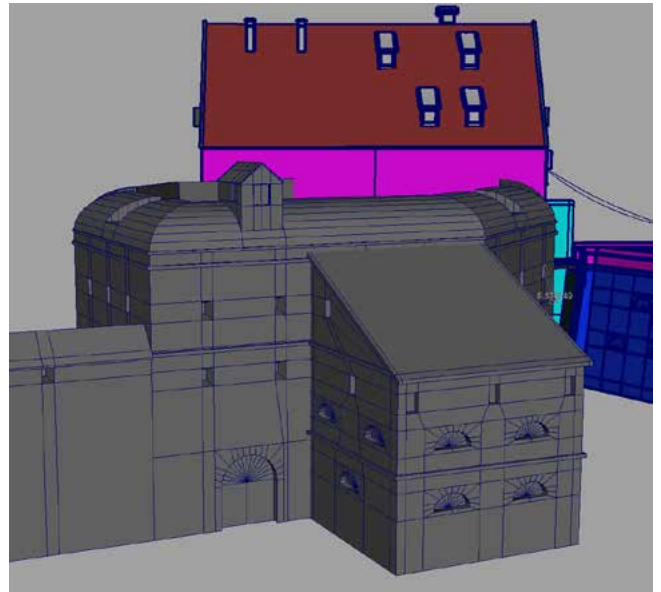


Abb. 22 Einlassbastion, LIQUID | Agentur für Gestaltung, Augsburg 2019.

Stadtmauer erhob sich, wie man bei Abb. 7 und 14 erkennen kann, hinter einer Zwingermauer über dem Stadtgraben; hinter dem Graben existierten also noch weitere Verteidigungslinien. Die Zwingermauern hatten ihre Basis im Graben. Nördlich des Einlasses, etwa auf halber Strecke zum nächsten Stadttor, befand sich zudem eine Kasematte (**Abb. 9**), die den Bereich zusätzlich verstärkte.

Der Einlass selbst war stark befestigt worden. 1542 wurde der Graben südlich und 1548 nördlich des Einlass im Rahmen einer Befestigungskampagne verbreitert und vertieft.²⁰ Im Zuge dieser Erweiterung wurde direkt neben den Einlass eine Verteidigungsanlage gesetzt, eine interessante Mischform aus Turm, runder Bastei und eckiger Bastion (**Abb. 10** und **22**). Sie verstärkte die Ecke der Stadtmauer, hinter dem der Einlass zurückgesetzt war. Die Bastion war so ausgerichtet, dass sie das gesamte Feld vor dem Einlass gut im Blick hatte. Sie ist im Kilian-Plan auch gezeigt (vgl. **Abb. 13**). Da der Einlass gerade in früherer Zeit gerne von Norden her abgebildet war, findet sich das Verteidigungswerk in vielen Stichen wieder, und die Modellierung dieses Teils der Anlage war somit gesichert.

Der Trockengraben, über und in dem die verschiedenen Bereiche des Einlasses errichtet waren, ist gut aus den Darstellungen zu erkennen. Er machte die Errichtung einer Holzbrücke über den Graben nötig. Um die Tiefe des Grabens zu ermitteln, mussten die Darstellungen der Holzbrücke verglichen werden (**Abb. 5, 6, 8, 19** und **20**). Auffallend ist: Die beiden Stelzen, auf denen die Brücke ruht, sind im Verhältnis zur Länge der Brücke stets ähnlich lang. Von Kern-Kernried gibt die Höhe eines der Brückenköpfe genau an, ein Glücksfall für die Modellierung (**Abb. 11**).

Dieser Brückenkopf war ein besonderer Teil des Einlasses: Er stand mitten im Graben, war eine Art künstlich geschaffener Pylon, der das Niveau der Brücke aufnahm und gleichzeitig als Widerlager für die Zugbrücke vom Hauptgebäude her diente, wenn diese heruntergelassen wurde und sich das Gatter öffnete, das den Besucher vor dem Absturz in den Graben bewahrte (vgl. **Abb. 18**).

20 Vgl. von Stetten 1758, S. 451 bzw. von Stetten 1779, S. 130.

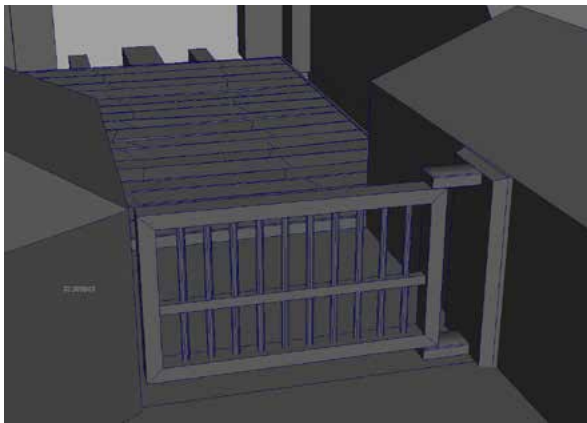


Abb. 23 Schutzgatter an der Zugbrücke vor Korrektur, LIQUID | Agentur für Gestaltung, Augsburg 2019.



Abb. 24 Schutzgatter an der Zugbrücke nach Korrektur, LIQUID | Agentur für Gestaltung, Augsburg 2019.

Dieses Gatter war auch für das virtuelle Modell ein neuralgischer Punkt. Bisher wurde dieses von Jean de Blainville 1764 „Stacket von eisernem Laubwerk“²¹ genannte Gatter als vollautomatisches Törlein interpretiert, das durch die Krafteinwirkung beim Einrasten der Zugbrücke ausgelöst würde. Dieser These, die das Gatter als Automatik identifiziert, folgen die meisten der Arbeiten zum Einlass ohne differenziertere Betrachtungen.²² Dabei wurde der Aufsatz aus dem Jahr 1900 von Carl Aloys Koob übersehen oder nicht hinlänglich rezipiert. Koob hat sich kurz nach der Festungsniederlegung mit dem Einlass befasst und beschreibt ein Bauteil, das einem Hebel gleich das Gatter öffnete.²³ Offensichtlich wurde also das Gatter durch die Wachhabenden aus dem Obergeschoss heraus bedient. Dabei bleibt unklar, ob dieses Törlein bereits 1514 Teil der Anlage war. Leider fehlen Zeugnisse aus den Jahren 1514–1542, die es nachweisen könnten. Erst mit der Verbreiterung des Stadtgrabens 1542 war der zunächst noch äußerste Teil der Verteidigungsanlage in die Mitte des Stadtgrabens gewandert. Im Zuge dessen wurde auch die Verteidigungsfähigkeit des Einlasses durch eine Bastion erhöht (**Abb. 22**). Möglicherweise war das Gatter ab diesem Zeitpunkt erst nötig geworden, da sich die Zugbrücke ab jetzt nicht auf die Außenseite des Grabens oder einen Steg – wie es der Stadtplan von Jörg Seld (**Abb. 12**) nahelegt – sondern auf eine künstliche Aufschüttung in der Mitte des Grabens herabließ, welche auch baulich anders befestigt worden war (vgl. **Abb. 23** und **24**).²⁴

Die Dokumentation dieses künstlichen „Vorhofes“ auf dem Pylon, gleich einer Insel aus dem Graben aufragend, gelingt von Kern-Kernried in seinem Schnitt durch das Einlassgebäude. Dadurch lässt sich die Höhe des Pylonen mit etwa 27 Fuß (ca. 9 m) und die Neigung seiner Mauer um 10° ermitteln



Abb. 25 Pylon mit Schießscharten, LIQUID | Agentur für Gestaltung, Augsburg 2019.

21 De Blainville 1764, S. 284.

22 Vgl. Häußler 2002, S. 44–50, Kießling 1987, S. 57–59, Ruckdeschel 1977, S. 130–142.

23 Vgl. Koob 1900, S. 13.

24 Auch hier zeigte sich erneut, dass neu gewonnene Kenntnisse – eine Mechanik für das Gatter hätte sich im Boden des Vorhofes befinden müssen – zu einer Änderung am Modell führten.

(Abb. 11). Aus der Höhe des Pylonen, dessen Dach auf dem Niveau der Zugbrücke war, kann man auch auf die ungefähre Tiefe des Grabens schließen. Interessanterweise finden sich auf vielen Darstellungen des Pylonen auch Fenster oder Schießscharten an dessen Seiten (Abb. 25). Auch wenn auf den Abbildungen nie ein Zugang zu erkennen ist, lässt sich also vermuten, dass dieser Teil des Einlasses im Kriegsfall bemannt war und so selbst die letzten toten Winkel im Graben beschossen werden konnten. Details dazu sind nicht bekannt. Festzustellen ist jedoch, dass der Graben nicht nur aufgrund seiner Tiefe, sondern auch durch die Verstärkungen der Stadtbefestigungen inner- und oberhalb des Grabens, ein ernstzunehmendes Hindernis für Angreifer dargestellt haben muss. Unklar muss auch bleiben, ob der Pylon mit der Verbreiterung des südlich des Einlass verlaufenden Grabenabschnittes 1542²⁵ oder erst mit der Fortsetzung dieser Umbaumaßnahme nach Norden hin im Jahr 1548 entstand. Ab 1548 war er jedoch als Teil der Anlage unabdingbar, denn in diesem Jahr wurde der Graben in diesem Bereich der Stadtbefestigung auf seine endgültige Breite vergrößert.

2. 5. Die Holzbrücke

1548 war vom Vorhof auf dem Pylonen zur anderen Seite des Grabens eine Brücke errichtet worden.²⁶ Um ihre Ausmaße zu rekonstruieren, bot vor allem der bereits genannte Brückenkopf einen sehr guten Ansatzpunkt. Aus dem Grundriss von Kern-Kernrieds, der auch die Brücke mit berücksichtigt, lässt sich für diese eine Länge von etwa 118 Fuß (ca. 40 m) bei einer Breite von nur 7 Fuß (ca. 2,3 m) herausmessen (Abb. 10). Am äußeren Ende der Brücke befand sich laut dem französischen Philosophen Michel de Montaigne eine Klingel, mit deren Hilfe sich ankommende Reisende bemerkbar machen konnten: Das andere Ende des Seilzuges, durch den die Klingel funktionierte, löste im Hauptgebäude eine Glocke aus und der Wachmann konnte – ebenfalls mit Hilfe eines Kettenzuges – die äußerste Türe am Ende der Holzbrücke öffnen²⁷ (vgl. Abb. 26 und 27).



Abb. 26 Klingel am Brückenkopf, LIQUID | Agentur für Gestaltung, Augsburg 2019.

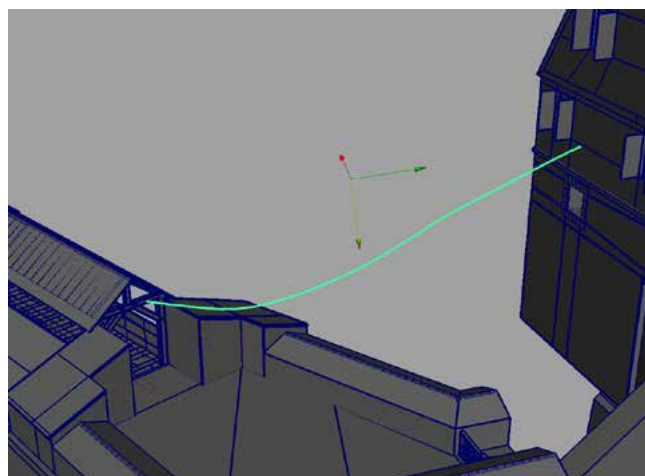


Abb. 27 Kettenverlauf, LIQUID | Agentur für Gestaltung, Augsburg 2019.

25 Vgl. Gasser 1595b, S. 44.

26 Vgl. Stetten 1758, S. 451.

27 Vgl. De Montaigne 1774, S. 142.



Abb. 28 Sailer, Daniel: Ratsmedaille auf die schwedische Besitznahme Augsburgs, Augsburg 1633, Augsburg, KMA, Maximilianmuseum, Inv.-Nr. 1035.

Durch die verschiedenen Abbildungen war die Form der Brücke bereits sehr klar ersichtlich, die Pläne von Kern-Kernrieds konnten zudem eine große Maßgenauigkeit geben.

Die Holzbrücke dürfte – bedenkt man die Nachtzeit, in der sie zumeist genutzt wurde, mit ihrer geringen Breite, dem niedrigen Dach, dem Material der Brücke sowie der Länge des Bauwerkes – beeindruckend gewesen sein. Wer sie überquerte, war dabei vermutlich höchstens von flackerndem Kerzen- oder Fackellicht begleitet oder bekam durch die Fenster auf der Seite nur Reste des Mondlichtes zu sehen (vgl. **Abb. 26**). Die akustische Begleitung durch den Wiederhall der Holzkonstruktion dürfte ihr Übriges getan haben. Hatte man ein Pferd bei sich, so dröhnten die Hufe zusätzlich auf den Planken des Überganges. Mit der virtuellen Modellierung, die auch Geräusche umfasst, wird man das theatrale Moment wieder erleben können.

Der Ravelin, also die dreieckige Schanze außerhalb des Grabens, konnte mit Hilfe der ältesten Abbildungen vom Einlass rekonstruiert werden. Aus verschiedenen Darstellungen ist ersichtlich, dass diese Schanze ab spätestens 1633 aufgeworfen worden sein muss: Eine Gedenkmedaille des Augsburger Rates zu Ehren Gustav II. Adolfs von Schweden datiert auf dieses Jahr und zeigt die Verteidigungsringe der Stadt, so auch den Ravelin am Einlass (**Abb. 28**), ebenso die anonyme, auf das 17. Jahrhundert datierte Darstellung der Anlage (**Abb. 5**). Auf dem Kilianplan von 1621 ist dieses äußere Verteidigungswerk noch nicht abgebildet (**Abb. 13**). Der Ausbau der Verteidigungsanlagen wurde unter der schwedischen Besatzung Augsburgs geplant und auch umgesetzt. Beschrieben werden diese Ereignisse vom Augsburger Chronisten Paul von Stetten, der sich auf verschiedene Tagebücher von Augsburger Bürgern sowie Urkunden des Rates beruft. Den Einlass selbst erwähnt er nicht, dafür, dass die Schanzarbeiten bereits den Sommer des Jahres 1632 über andauerten und 1633 offensichtlich fertig gestellt waren.²⁸

Dargestellt wird der Ravelin mit einem sehr steilen Böschungswinkel, hoch aufgeschüttet und mit in die Erde gerammten Pflöcken bewehrt. Um in diese Schanze hinein zu gelangen, musste man über einen Steg gehen, der auf den Stadtgraben hinaus gebaut und mit zwei Toren versehen war (**Abb. 5** und **7**). Er war also eine weitere Ausbaustufe, die auch das Feld vor dem Graben einbezog.

²⁸ Vgl. Stetten 1758, S. 171–218.

Die Ausmaße des Ravelin sind nicht überliefert; schon im Spanischen Erbfolgekrieg 1704 wurde er abgetragen. Aber die Schanze wurde bereits 1737²⁹ wieder aufgebaut und ist im späteren Zustand auch auf Stadtplänen dokumentiert. Vermutlich sah der erste Ravelin der späteren Anlage ähnlich, wie das seit 1622 existierende Wärterhäuschen (das sich innerhalb der Fläche befand, die der Ravelin schützte) annehmen lässt (**Abb. 29**).³⁰ Seine benötigte Grundfläche legt nahe, dass sich die Grundfläche der früheren und der späteren Schanze nicht maßgeblich unterschied. Nur die Position des Steges änderte sich zwischen den beiden Bauphasen insofern, als dass der Zugang nach 1737 ebenerdig verlief und nicht über den Stadtgraben hinaus auskragte.

Das exakte Profil des Ravelins konnte nicht ermittelt werden. Aus den Darstellungen der Bauphase lässt sich jedoch recht gut erkennen, dass es sich um eine steil ansteigende Aufschüttung als innere Verteidigungslinie gehandelt haben muss, um die ein Graben verlief, der noch zusätzlich mit einem Zaun gegen Ansturm gesichert war. Die wallartige Aufschüttung war zudem mit in den Boden gerammten Holzpflocken weiter gesichert. Auf mehreren Darstellungen lässt sich auf dem Ravelin ein Unterstand erkennen, der wohl für Späher Schutz vor schlechtem Wetter bot (vgl. **Abb. 30** und **31**).



Abb. 29 Wärterhäuschen, LIQUID | Agentur für Gestaltung, Augsburg 2019.



Abb. 30 Anonym: Der Einlaß zu Augspurck, Augsburg, Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. G 10216.

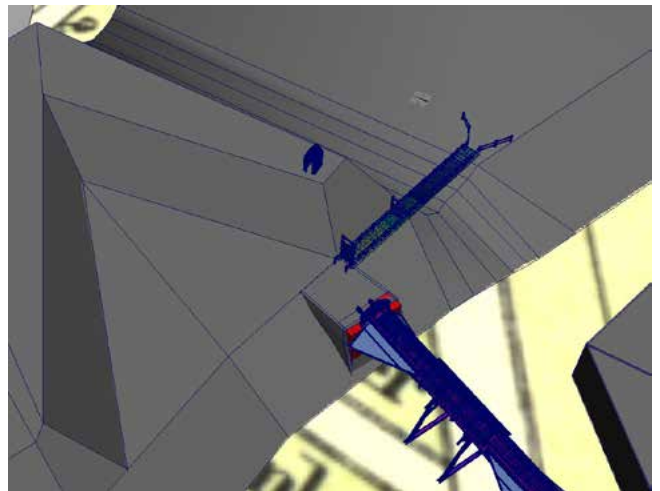


Abb. 31 Einlass-Ravelin, LIQUID | Agentur für Gestaltung, Augsburg 2019.

2. 6. Die Innenansicht und Mechaniken

Der Innenraum des Hauptgebäudes erforderte am meisten Aufmerksamkeit, hier lag die komplexe Mechanik, die im Einlass verbaut war. Für Passanten bot sich lediglich das folgende Bild: Sie durchquerten drei Räume, die von wichtigen Türen abgeteilt wurden, und diese Türen schwenkten wie von selbst auf und schlossen sich. In den beiden stadteinwärts gelegenen Räumen sah man Galerien, die es ermöglichten, dass Wachposten aus dem ersten Obergeschoss auf die ebenerdig befindlichen Reisenden hinuntersehen konnten. Im Erdge-

29 Vgl. Kießling 1987, S. 57.

30 Vgl. Kern-Kernried 1823, S. 49.

schoß fanden sich keine Fenster, die Licht in die Räume herein lassen konnten. Es war also sehr dunkel. Diese Einteilung ist aus dem Grundriss und den Schnittzeichnungen von Kern-Kernrieds zu erkennen und korrespondiert auch mit den Außenansichten (**Abb. 5, 10, 11, 19, 20**).

Dass die Türen sich wie magisch auf und zu taten, wurde durch eine Mechanik im Obergeschoss ermöglicht, die mit langen Stangen die Bewegungen der dort befindlichen Hebel direkt auf die Türen übertrug. Diese Mechanik ist durch von Kern-Kernried äußerst detailliert abgebildet (**Abb. 1**). Sie ist zudem noch durch eine weitere Quelle aus früherer Zeit belegbar: Der schwedische Hofarchitekt Nicodemus Tessin der Jüngere bereiste bereits 1688, also gut 135 Jahre vor von Kern-Kernrieds Arbeit, Augsburg. Sein Reisetagebuch (**Abb. 32**) konnte dadurch die Arbeit von Kern-Kernrieds bestätigen und liefert gleich-

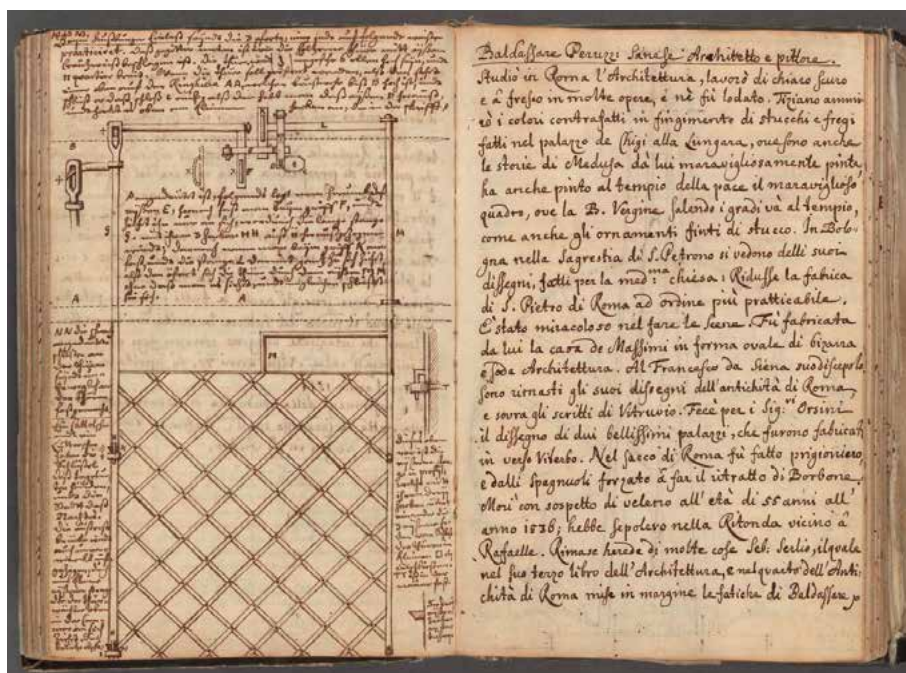


Abb. 32 Tessin den yngre, Nicodemus: Dagbok från resa 1687–1688, gemeinfrei, URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Nicodemus_Tessin_den_yngre_dagbok_fr%C3%A5n_resa_1687-1688#/media/File:Nicodemus_Tessin_dy_dagbok_1688-055.tif

zeitig einen eigenständigen, authentischen und wesentlich früheren Beleg für die Mechanik.³¹ Beide Quellen bilden mehreren Stangen ab, die ein U-Profil formten und am Türblatt befestigt waren (**Abb. 1** und **32**). Dadurch konnten die Türen des Erdgeschosses im Obergeschoss bedient werden. Um die Türen zu verriegeln, wurde eine Stange mit mehreren seitlich angebrachten Sperrbolzen so befestigt, dass sie vertikal bewegt werden konnte. In das Türblatt eingearbeitete L-förmige Löcher konnten diese Bolzen aufnehmen, ähnlich wie ein Bajonettverschluss arretiert wird. Zuletzt befand sich oberhalb der Türen ein Haken, der das Türblatt bei einem bestimmten Öffnungswinkel festhielt, sodass die Türe im Erdgeschoss nicht weiter geöffnet werden konnte. Auch dieser Haken war mit einer vertikal beweglichen Stange versehen, die es ermöglichte, die Sperre aus dem Obergeschoss heraus zu bedienen, aufzuheben und so die Türen doch auf den maximalen Öffnungswinkel zu öffnen.

Die Kettenzüge, die die Zugbrücke bewegten, befanden sich im Keller des Kerngebäudes. Sie bewegten einen Gegengewichtsbalken, der zur Hälfte als

³¹ Mein Dank gilt Dorothea Diemer, die sowohl die relevanten Teile des Tagebuches transkribiert, als auch diese in einem nicht publizierten Manuskript historisch kontextualisiert hat; Diemer 2019.

Haupttragbalken für die Zugbrücke funktionierte. In der virtuellen Modellierung soll diese eigentlich verborgene Mechanik in einem Hologramm dargestellt werden, während der Besucher in der virtuellen Umgebung darauf wartet, dass die Zugbrücke heruntergelassen wird. Für die authentische Darstellung der komplexen Kettenzüge mussten sie bis ins letzte Detail aufgearbeitet werden. Wieder bildete von Kern-Kernrieds Beschreibung dafür den Ausgangspunkt. Schwierigkeiten machten vor allem sprachliche Unklarheiten. Von Kern-Kernried spricht beispielsweise von einem „Wallbaum“.³² Die Vokabel wird nicht genauer erklärt, der Verlauf des Textes gibt aber Aufschluss: Es handelte sich hierbei um eine Achse, auf die die Zugketten des Gegengewichtsbalkens, der das Gewicht der Zugbrücke konterte, auf- und abgewickelt wurden, sodass dieser bewegt werden konnte. Um diese Achse zu drehen, war ein Schwungrad mit einem Übersetzungsgetriebe am oberen Ende des „Wallbaumes“ angebracht, welches sich im ersten Stock des Hauptgebäudes befand. Die Zugbrücke selbst war also ebenerdig angebracht, die dazugehörige Mechanik jedoch punktgespiegelt im Keller des Einlassgebäudes verbaut.

Einen weiteren Einblick in den Aufbau solcher Gegengewichtszugbrücken gibt die Analyse der Brückentechnik durch Carl August Struensee,³³ der sich mit verschiedenen Verteidigungstechnologien befasste. Auch ein auf Basis dieser Literatur bereits früher erstelltes Modell der Schließanlagen des Einlasses half, ein tieferes Verständnis für die Kettenzüge zu erhalten.³⁴ Dieses Modell von 2011 basiert auf von Kern-Kernrieds, stellt die Kettenzüge und Hebel in den verschiedenen Mechaniken des Einlassgebäudes dar und ist sogar im vollen Umfang funktionstauglich: Man kann die Hebel ziehen, wodurch sich die Türen ent- und verriegeln lassen, sich öffnen und schließen und wodurch diese Getriebe gesperrt werden können. Dreht man an dem Schwungrad am oberen Ende der Achse für die Kettenzüge der Zugbrücke, so hebt oder senkt sich diese. Für das vor der Zugbrücke befindliche Gatter ist im Modell eine Vollautomatik verbaut, was – wie bereits geklärt – nicht dem realen Zustand entsprechen haben dürfte. Eines haben alle Beschreibungen und das Modell gemeinsam: Die Kettenzüge im Keller laufen beide auf den „Wallbaum“, dabei jedoch einmal mit dem Uhrzeigersinn und einmal gegen ihn. Dreht sich der Wallbaum nun um seine Achse, wird die eine Kette um genau dieselbe Länge abgewickelt, wie die andere Kette aufgespult wird. Durch diese Mechanik konnte ein geschlossener Kreislauf entstehen, der den Gegengewichtsbalken der Zugbrücke bewegte, was auch die Zugbrücke in Bewegung versetzte. Die Konstruktion im Keller erklärt auch das Fehlen sichtbarer Zugketten im Außenbereich. Aufgrund dessen, dass die Mechaniken auch im Modell verborgen sind, sind für diesen Arbeitsabschnitt keine veranschaulichenden Bilder vorhanden.

Kombiniert aus den oben genannten textlichen und bildlichen Quellen konnten Hologramme der Zugbrücke und ebenso der Türmechanik erstellt werden, die ersichtlich machen, wie die Kettenzüge und Hebel hinter den Mauern und Böden des Gebäudes verliefen und die Illusion einer Automatik erzeugten, ohne sichtbare Ketten, die die Zugbrücke bewegen könnten. Diese Hologramme werden in der finalen Version des Modelles abgebildet werden, sind zum gegenwärtigen Zeitpunkt jedoch noch nicht implementiert.

32 Vgl. Kern-Kernried 1823, S. 159.

33 Vgl. Struensee 1773.

34 Vgl. Guffler 2016.

Leider existieren für den Innenbereich des Kerngebäudes keine Abbildungen außer der Skizze der Türmechanik von Nicodemus Tessin und den Schnitten und Rissen, die von Kern-Kernried im Zuge seines Aufmaßes anfertigte.

Für die Raumeinteilung musste also vornehmlich auf die Maßgenauigkeit und Authentizität Letzterer vertraut werden. Selbst angefertigte perspektivische Skizzen der verschiedenen Räume, in denen die Pläne für eine dreidimensionale Darstellung aufgearbeitet wurden, konnten letztlich ein genaueres, aber natürlich auch nur interpretiertes Bild dessen liefern, wie die Räume im Einlass ausgesehen haben könnten und basierten auf **Abb. 10**. Wieder wurde auf die Pläne von Kern-Kernrieds als Grundlage zurückgegriffen, und einige Details konnten geklärt werden: Die Kellertreppe, die im zweiten der inneren Räume zu verorten ist, war wohl kaum offen gelegen – weniger weil Passierende im Halbdunkel hätten abstürzen können, sondern eher weil der Zugang zur Zugbrückenmechanik für jeden Vorbeikommenden ermöglicht worden wäre. Hier muss eine Art Abdeckung vorhanden gewesen sein; wahrscheinlich in Holzbauweise, denn eine Klappe in aufwändigerer Bauweise wäre übertrieben gewesen (vgl. **Abb. 33**).³⁵ Im Bereich des Kellerabganges befand sich eine Wartungsluke, die den Zugang zum Wallbaum mit den Ketten der Zugbrücke ermöglichte. Hier wurde aufgrund der Möglichkeit, die Maschinerie im virtuellen Modell zur Schau zu stellen, auf eine Abdeckung der Wartungsöffnung verzichtet.



Abb. 33 Gelass mit Kellertreppe, LIQUID | Agentur für Gestaltung, Augsburg 2019.

Um die beiden Räume, die der Tür in die Stadt am nächsten lagen, liefen Galerien, wie von Kern-Kernried zeigt. Mit einer Brüstungshöhe von ca. 120 cm waren sie etwa brusthoch, ermöglichten es den Wächtern aber auch, sich in die Deckung zurückzuziehen, sofern sie nicht gesehen werden wollten. Der Einlass war eine Verteidigungseinrichtung, also kann von geschlossenen Brüstungen ausgegangen werden, die einen Angriff auf die Torwächter auch mit

³⁵ Sichtbar ist auf diesem Bild nur der Sperrmechanismus der Türmechanik, die eigentliche Arbeit wird jedoch unsichtbar verrichtet. Ferner sieht man die Holzabdeckung der Kellertreppe in der Ecke. Die hier gezeigte Beleuchtung entspricht nicht der finalen Version, sondern ist statisch und deutlich heller.

Fernwaffen nahezu unmöglich machen mussten (vgl. **Abb. 33**). Für den Passanten machte das Zusammenspiel aus dieser Raumeinteilung, den aus dem Obergeschoss bedienbaren Durchgangstüren sowie der Unklarheit, ob und wenn ja, wie viele Personen die Maschinerie bedienten, wohl einen Großteil des Ehrfurcht gebietenden Eindrucks des Alten Einlasses aus. Als Nachtort musste der Einlass zudem in nahezu völliger Dunkelheit benutzt werden. Selbst wenn die Wächter im Obergeschoss Kerzen oder Blendlaternen nutzten, wurde von dem Licht nur ein minimaler Teil in das Erdgeschoss weitergegeben. Passanten bewegten sich also Größtenteils in Dunkelheit, sofern sie nicht selbst für Beleuchtung sorgten.

Ein Lichtblick – im wahrsten Sinne des Wortes – erwartete die Einreisenden erst im letzten Raum des Einlasses. Hier wurde, das versichern Reiseberichte,³⁶ aus dem Obergeschoss eine Schale mit einem Licht heruntergelassen, damit die Passanten ihr Passiergeld entrichten konnten. Erst wenn dies geschehen war, bestand die Möglichkeit, dass man aus dem letzten Raum abgeholt würde. Dies geschah laut dem Schwur, den die sogenannten Einlässer als Dienstleid ablegen mussten, durch den Bürgermeister.³⁷

Wenn man aus dem Einlassgebäude heraustrat und in der Stadt angelangte, stand man am Anfang bzw. eigentlich am Ende der Leihhausgasse. Von dieser Straße existiert ein Foto aus der Zeit, bevor sie dem Theaterneubau von 1877 zum Opfer fiel (vgl. **Abb. 15**). Man kann auf diesem Bild die Straße entlang blicken; der Einlass war schon 10 Jahre zuvor abgetragen worden. Wie bereits erwähnt, zeigte sich hier auf der rechten Straßenseite, dass kein Durchgang zwischen Einlass und Salzstadel vorhanden war. Anders die gegenüberliegende Straßenseite: Dort befand sich ein Durchgang, der ermöglichte, an der Stadtmauer entlang zu gehen. Für die virtuelle Modellierung ist die Fotografie grundlegend. Die Häuser lassen sich im Stadtplan von 1846, dem sogenannten Wenng-Plan, identifizieren (**Abb. 14**) und verlaufen an beiden Seiten der Leihhausgasse. Betrachtet man die Fotografie und den Plan zusammen, so können alle Gebäude auf dem Foto exakt identifiziert werden. Das hier entscheidende Detail ist eine Regenrinne, die in der Mitte eines Hauses linker Hand senkrecht verläuft: Ein Hinweis darauf, dass hier der Traufbereich zwischen zwei Haushälften aufgeteilt war und es sich bei dem Gebäude um eine Doppelhaushälfte handelte. Diese These korrespondiert auch mit der Einteilung der Gebäude auf dem Stadtplan, der statt einem länglichen Haus zwei nahezu quadratische Grundrisse an dieser Stelle abbildet. Die Gebäude erhalten ihre Position im Gesamtbild erst zum Ende der Modellierung, weshalb hier noch keine Abbildungen der virtuellen Leihhausgasse gezeigt werden können.

Die Leihhausgasse ist das letzte Bild, das sich dem Museumsbesucher bietet, wenn er den Einlass in der VR-Umgebung verlässt.

2. 7. Texturierung: Ein Modell wird erlebbar

Um die Erfahrungen in der virtuellen Umgebung möglichst authentisch zu gestalten, mussten auch die Oberflächen der Bestandteile des Alten Einlasses möglichst originalgetreu den Zustand um 1703 widerspiegeln – dies

36 So zum Beispiel der Reisebericht des französischen Philosophen Michel de Montaigne, welcher den Einlassvorgang minutiös beschreibt. Vgl. De Montaigne 1774, S. 144.

37 Vgl. Ausst. Kat. 2019, Kat. Nr. 60 (Christoph Hauptmann).

geschieht durch die sogenannte Texturierung. Hierfür waren die bisher verwendeten Abbildungen nur selten als Quellen nutzbar; Holzarten sind darauf nicht klar zu identifizieren, sofern überhaupt in Farbe gearbeitet wurde. Allerdings halfen die Schriftquellen hier weiter, und auch Praxiserfahrung bot viele Anhaltspunkte.

Von Kern-Kernried beschreibt beispielsweise, dass das Balkenwerk im Einlass aus Eichenholz gefertigt sei, was auch aus technischer Sicht naheliegend ist: Eichenholz bietet eine hohe Festigkeit und ist aufgrund seines hohen Gerbsäuregehaltes zudem sehr witterungsbeständig. Für das Tragwerk der Brücke und andere offenliegende Balken wurde also mit einer Texturierung gearbeitet, die Eichenholz nachbildet, das schon geraume Zeit der Witterung ausgesetzt war.

Der französische Philosoph Michel de Montaigne bemerkt in einem Reisebericht aus dem Jahr 1580, dass im oberdeutschen Raum Fichtenholz als Baumaterial gebräuchlich war.³⁸ Holzarten wie Kiefer oder Lärche sind aufgrund ihres hohen Harzgehaltes noch witterungsbeständiger als Fichtenholz, andererseits sind sie nicht so leicht verfügbar wie die schneller wachsende Fichte. Zudem ist Fichte ein Weichholz und eignet sich gut, um in Bohlen- oder Bretterform gesägt zu werden. Dem entsprechend wurde als Textur für Bretter, Dielen und sonstige Holzbauteile eine Textur gewählt, die einem feinjährigen Fichtenholz entspricht. Im 16. und 17. Jahrhundert dürfte im Vergleich zu heutigen schnell gezüchteten Monokulturen die Wachstumsdauer von Fichten noch deutlich höher gelegen haben, weshalb zusätzlich auf eng liegende Jahresringe geachtet wurde (vgl. **Abb. 34**).



Abb. 34 Brücke, LIQUID | Agentur für Gestaltung, Augsburg 2019.

Auch für das Mauerwerk sind keine präzisen Darstellungen der Oberfläche überliefert. Heute kann man zwar an einigen Stellen der Augsburger Stadtbefestigung noch die Mauerstruktur sehen, doch ist diese unverputzt und entspricht daher wohl kaum den Anforderungen, die an eine Stadtmauer in der Frühen Neuzeit gestellt wurde. Denn selbst aus dem 18. oder 19. Jahrhundert zeigen Lithographien des Einlasses keine roh belassene Stadtmauer, sondern

38 Vgl. De Montaigne 1774, S. 125. Montaigne bezieht sich hier primär auf den Möbelbau, doch die Tatsache, dass Fichte so präsent war, dass der Philosoph die Verwendung hervorhob, lässt darauf schließen, dass die Holzart bereits 1580 so wie heute gebräuchlich verwendet wurde.

eine, die – wie man auch heute Bauwerke mit Putz vor Witterungseinflüssen schützt – mit einer Schicht überzogen war, die die gebrannten Ziegel abdeckte. Für die Bauwerke bedeutete dies eine Textur, die die schützende Schicht aus Mineralputz widerspiegelte (vgl. **Abb. 25**).

Beschreibungen in Reiseberichten geben die Türen innerhalb des Einlasses, die Zugbrücke sowie die Tür am äußeren Ende der Holzbrücke als „eisenbeschlagen“ wieder.³⁹ Dafür und für anderweitig sichtbare Metallteile wurde auf schmiedeeiserne Strukturen zurückgegriffen (vgl. **Abb. 26** und **33**). Gerade für massive Eisenteile war im 16. Jahrhundert keine andere Fertigungsmethode bekannt, um so genau ineinander greifende, stabile Mechaniken herzustellen, wie sie der Einlass benötigte: Der Stahlguss ist eine Erfindung der Moderne und Gusseisen wäre für die auftretenden Kräfte zu spröde.

Einfach war dagegen die Texturierung der Dächer, die man auf den verschiedenen Gebäuden sehen kann: Sie sind auch auf den Abbildungen häufig erstaunlich genau zu erkennen. Die in der Stadt befindlichen Gebäude erhielten die im süddeutschen Raum übliche typische Biberschwanzdeckung, die Brücke dürfte eine Mönch-Nonne-Deckung gehabt haben (vgl. **Abb. 6** und **34**).

Der Untergrund, auf dem sich der Passant bewegt, wurde den jeweiligen Gegebenheiten entsprechend dargestellt. Außerhalb der Stadt sind Straßen mit gekiesten Wegen angelegt, eine Pflasterung scheint für die Zeit anachronistisch. Die Brücken sowie Teile innerhalb des Einlassgebäudes wurden mit Holzboden versehen: Da die Zugbrücke konstruktionsbedingt eine Unterkellerung des Hauptgebäudes benötigte, um den Gegengewichtsbalken aufzunehmen, wurde für die im Gebäude liegenden Bereiche ein Holzboden gewählt, der diese Unterkellerung ermöglichte, ohne dass die Zwischendecke zu dick würde. Gerade im Bereich der Zugbrücke wäre eine andere Konstruktionsweise nicht umsetzbar gewesen. Innerhalb der Stadtmauern fiel die Wahl auf Kopfsteinpflaster, da 1700 zwar nicht alle Stadtstraßen gepflastert waren, die hier gezeigte Straße aber immerhin zu einem Stadttor führte. Die Auswahl des Untergrunds hat naturgemäß Einfluss auf die Geräusche, die die Schritte beim Durchqueren der Anlage erzeugen. Sowohl die Bodentexturen als auch die Geräusche sind noch nicht fertiggestellt.

Nicht unwesentlich war die Ausleuchtung des Einlassgebäudes. Da die erste starke statische (d.h. nicht mit der Bewegung des Besuchers verknüpfte) Lichtquelle sich erst im letzten Raum des Hauptgebäudes befand, es sich beim Einlass aber um ein Nachttor handelte, musste mit einer gewissen Menge an indirektem Licht gearbeitet werden. Zudem wird der Museumsbesucher virtuell eine Lichtquelle in Form einer Lampe mit sich tragen, wodurch sich ein authentisches Bild einer nächtlichen Durchquerung ergibt.

Akustik und Beleuchtung runden das Gesamtbild dessen ab, wie sich ein Passant im Jahr 1700 gefühlt haben muss, wenn er die Reichsstadt Augsburg betrat und sich in die Sicherheit einer Befestigungsanlage begeben konnte.

An mehreren Stellen der Anlage befinden sich Sprungpunkte in die Gegenwart, die den Besuchern des Einlasses eine bessere Vorstellung davon geben, wo sie sich in der heutigen Zeit gerade befänden. Die genauen Positionen der Informationstexte zum Einlass und der Hologramme, die die Mechaniken im Inneren genauer erläutern, sind so gewählt worden, dass die jeweils darauffolgenden Elemente erläutert oder dargestellt werden. Die Zeitsprungpunkte

39 Vgl. De Montaigne 2015, S. 118, Rumpel 2015, S. 100.

vervollständigen das Bild, indem sie die genauen Positionen des Besuchers in der heutigen Umgebung wiedergeben.

Durch die Modellierung des Einlasstores und die Nutzung der alten Stadtkarten ergab sich außerdem eine weitere Fragestellung: Der bereits vorher erwähnte „Abdruck“ des Giebels am Salzstadel befindet sich bei der Fotografie in geringerer Höhe als die Giebelseite des virtuellen Modells. Worauf diese Diskrepanz zurückzuführen ist, ist bisher unklar. Dass sich diese Frage ergeben konnte, zeigt jedoch den Wert von virtuellen Modellierungen für den Erkenntnisgewinn über historische Gebäude.

3. Zeitreise in die Vergangenheit: Eine neue Virtual-Reality-Installation verknüpft historische Orte mit der Gegenwart und ermöglicht den intuitiven Wissenstransfer

Ilja Sallacz; Projektleitung Leo Bergmann

Ziel dieser Modellierung war es, die Geschichte so authentisch wie möglich erlebbar und nachvollziehbar zu machen. Wir wollten es dem Besucher ermöglichen, nicht mehr existente Orte im Augsburger Stadtbild kennenzulernen und diese selbstständig erkunden zu können.

Dabei sollten sowohl die korrekte Größe, Ausdehnung, Beschaffenheit von Gebäuden, Straßen und Plätzen vermittelt werden, als auch die Atmosphäre des jeweiligen Ortes und seine Geräusche. Die Umsetzung mittels einer Virtual Reality-Programmierung bietet hierbei das größte Potential.

3. 1. Konzeption der Installation

Für die Zeitreise ausgewählt wurde eine Epoche, die aufgrund ausreichend dokumentarischer Quellen eine detaillierte und historisch gesicherte Modellierung ermöglichte. Die ausgewählten Orte „Alter Einlass“ und „Gögginger Tor“ lassen sich in Zukunft stückweise erweitern und im Idealfall zu ganzen Stadtvierteln verknüpfen. Zwei wesentliche Punkte standen bei der Konzeption der Installation im Fokus: der Wissenstransfer und der Bezug zur Gegenwart.

Klar war von Anfang an, dass wir uns gegenüber aktuellen Computerspielen differenzieren müssen, ohne deren technisches Potential zu ignorieren. So wollten wir für den Besucher ein immersives Erlebnis schaffen und gleichzeitig die explorative Auseinandersetzung mit der Vergangenheit fördern. Der ‚Zeitreisende‘ kann in dieser Installation spielerisch Informationen entdecken, ohne dass ein aufgesetztes Spielprinzip (mit Punktesammeln oder Zielerreichung) zugrunde liegen muss. Denn bei dieser Installation sollte es sich nicht um ein ‚spaßiges Game‘ handeln, sondern um die lebendige Vermittlung fundierter Fakten mittels moderner Medien.

3. 2. Wie wird dieses Wissen vermittelt?

Im historischen Stadtbild der virtuellen Umsetzung findet der Besucher gut erkennbare, doch homogen integrierte Informationsinseln, die bei der räumlichen Annäherung mit Texten, Bildern, Zeichnungen, Filmen oder Animationen die Inhalte präsentieren. So werden beispielsweise die komplizierten mechani-

schen Konstruktionen der sich selbst öffnenden Türen im Alten Einlass mittels im Raum schwebender Hologramme verständlich visualisiert. Auf diese Weise ist auch die Integration von Exponaten der Ausstellung wie dem Schwur der Einlässer (Kat.-Nr. 61) leicht möglich, denn die Objekte erhalten einen zeitlichen und räumlichen Bezug, werden also zu ‚erzählenden Objekten‘.

Doch erst in Relation zur Gegenwart kann die Vergangenheit nachvollziehbar werden. So ist es dem Besucher möglich, an zahlreichen Punkten, den ‚Sprung zurück in die Gegenwart‘ zu erleben, also zu sehen, wie der genaue Standpunkt im historischen Ort heute aussieht. Da sich an der Stelle des Alten Einlass heute ein Theater befindet, ist ihm dort beispielsweise der Sprung in das Theaterfoyer möglich. An einer anderen Stelle springt er auf eine vielbefahrene Verkehrskreuzung. Die Positionen für diese ‚Zeitsprünge‘ erkennt der Besucher an Bodensignets, die er nur betreten muss.

Der Alte Einlass wurde als nächtliches Stadttor genutzt. Das Gögginger Tor hingegen kann der Besucher in einer Tag- und Nachtsituation betrachten. Wie unterschiedlich die Orte zu verschiedenen Tageszeiten wirken, ist sehr beeindruckend.

3. 3. Die technische Lösung

Virtual Reality-Lösungen (VR) finden sich heute bereits in zahlreichen Anwendungen der Wirtschaft und Unterhaltungsindustrie. Dennoch ist es für viele Museumsbesucher noch immer eine neue, entdeckenswerte technische Lösung. Der Besucher setzt eine VR-Brille auf, die ihm ein dreidimensionales Bild des virtuellen Raumes ermöglicht und Surround-Sound bietet. Der Erlebnis- und Erfahrungswert ist extrem hoch und kann geradezu körperlich gespürt werden. Keine andere Technik bietet derzeit eine höhere Immersion.

Entscheidend bei der Konzeption der Installation war für uns eine sehr einfache, intuitive Benutzerführung. Eine generationenübergreifende leichte Verständlichkeit kann nur gewährleistet werden, wenn man sich in der virtuellen Welt genauso bewegen kann wie in der realen. Wir haben uns bewusst für sehr geringe Interaktionsmöglichkeiten entschieden und auf Zusatzfunktionen verzichtet, die ein Interface und das Bedienen von Knöpfen auf dem Controller notwendig gemacht hätten. In der von uns entwickelten Umgebung muss sich der Besucher nur bewegen und löst durch Annäherung Inhalte aus und lässt diese durch Entfernen wieder verschwinden. Die Kopfbewegung verändert den Blickwinkel so, dass das perfekte dreidimensionale Bild der Stadt mit all seinen Gebäuden entsteht. Lediglich ein Controller in der Hand bestimmt die Bewegungsrichtung und -geschwindigkeit. Die Bedienung ist denkbar einfach.

Der Besucher kann sich in der virtuellen Stadt frei bewegen. Die Außen Grenzen sind durch nicht sichtbare, gläserne Mauern abgegrenzt. Den Wechsel zwischen den beiden zunächst gewählten Orten, die später noch verbunden werden können, erreicht er durch das Durchschreiten einer markierten Gebäudetür, die ihm den ‚räumlichen Sprung‘ (Teleportation) ermöglicht.

Die Installation ist im Museum fest eingerichtet und derzeit jeweils durch einen Besucher nutzbar – später ggf. auch durch mehrere Personen gleichzeitig. Ein Monitor gibt den anderen Besuchern ein Bild von dem, was der ‚Zeitreisende‘ in diesem Moment sieht.

Der Besucher erhält zuvor durch das Museumspersonal eine kurze Einführung zur Benutzung und zum Anlegen der VR-Brille.

3. 4. Die Umsetzung

Aktuell wurden 32 Gebäude auf der Grundlage von zahlreichen historischen Zeichnungen, Grafiken und Plänen rekonstruiert. Zehn dieser Gebäude sind besonders detailliert ausgeführt, da sie vom Besucher sehr nah betrachtet und teilweise durchschritten werden können. Zur Ermittlung der Maße wurden die durch die Pläne festgelegten Maßstäbe auf die unterschiedlichen existierenden Zeichnungen übertragen. Die detailliert erstellte Umgebung um den Alten Einlass umfasst eine Fläche von umgerechnet rund 500 × 500 Metern, die des Gögginger Tores eine von ca. 300 × 300 Metern.

Für die Oberflächengestaltung kommen Texturen mit einer Auflösung von 4k nach dem aktuellen PBR-Prinzip (*physically based rendering*) zum Einsatz. Die detaillierten Gebäude verfügen über bis zu 60 Textur-Cluster, um eine möglichst realistische und detailorientierte Darstellung zu erzeugen. Die Umsetzung der VR-Umgebung wird durch eine individuell angepasste Form der *Unity Engine* ermöglicht. Die Wiedergabe erfolgt über einen PC mit aktueller Hardware sowie einer VR-Brille vom Typ HTC Vive Pro, die eine 6DoF (*degrees of freedom*) ermöglicht – also eine Verortung im Raum, die nicht nur durch die Kopfdrehung erfolgt, sondern auch durch die Betrachterhöhe sowie Vor- und Zurückbewegung. Es handelt sich um eine Installation, die Bewegungen an den jeweiligen Orten nach dem ‚free locomotion‘-Prinzip ermöglicht, also der freien Bewegung im Raum und nur zwischen den Hauptorten die Bewegung durch die ‚Teleportation‘, also von Punkt zu Punkt, nutzt. Die Soundatmosphäre wird über ein Surround-Sound-simulierendes Spatial Audio Verfahren bewerkstelligt.

3. 5. Zusammenfassung

Kaiser Maximilian I. hat bis heute seinen festen Platz im Stadtgedächtnis der ehemaligen Reichsstadt Augsburg. An mehreren Orten in der Stadt wird die Erinnerungskultur an ihn gepflegt, insbesondere der Alte Einlass gilt trotz dürftiger Quellenlage als „sein“ Nachttor. Das technische Meisterwerk von 1514 wurde über Generationen hinweg ausgebaut und in seinem komplexen Schleusenwerk erweitert. Durch Abbildungen, Reiseberichte und detaillierte Beschreibungen ist der Alte Einlass bis zu seinem Abbruch 1867 exzellent überliefert, was eine umfassende digitale Rekonstruktion ermöglicht hat. Im Rahmen der Ausstellung „Maximilian I. (1459-1519). Kaiser. Ritter. Bürger zu Augsburg“ entstand auf Grundlage der akademischen Abschlussarbeit von Christoph Hauptmann und der Erfahrung der Agentur Liquid ein virtuelles Modell des ‚Einlasses‘, das nun als VR-Umgebung wieder durchschritten werden kann. Mit Hilfe von Zeitsprungpunkten kann der Besucher sich in das heutige Augsburg zurückversetzen lassen. Zusätzlich zeigen Hologramme die verborgenen Funktionsweisen der geheim gehaltenen Mechanik. Umgeben von den historischen Modellen der Augsburger Stadttore fügt sich der Alte Einlass nicht nur als moderne Variante in die Sammlung ein, sondern bietet gleichzeitig einen neuen Zugang zur Geschichtsvermittlung.

4. Bibliografie

- Böhm, Christoph: Die Reichsstadt Augsburg und Kaiser Maximilian I.: Untersuchungen zum Beziehungsgeflecht zwischen Reichsstadt und Herrscher an der Wende zur Neuzeit. Sigmaringen 1998.
- Brunner, Luitpold: Kaiser Maximilian I. und die Reichsstadt Augsburg, Augsburg 1877 (Königliche Katholische Studien-Anstalt bei Sankt Stephan, 1876/77).
- De Blainville, Jean: Reisebeschreibung durch Holland, Oberdeutschland und die Schweiz [...]. Lemgo 1764.
- De Montaigne, Michel Eyquem: Journal du Voyage de Michel de Montaigne en Italie [...], Bd. 1. Rom 1774.
- De Montaigne, Michel Eyquem: Reisebericht. In: Gier, Helmut (Hg.): Reisende und Reiseberichte in Bayerisch-Schwaben. Weißenhorn 2015, S. 91–121.
- Diemer, Dorothea: Zeichnung der Konstruktion des Augsburger Einlaßtores im Tagebuch des schwedischen Hofarchitekten Nicodemus Tessin des Jüngeren (ungedrucktes Manuskript, Stand: Juli 2019).
- Gasser, Achilles Pirmin et al.: Chronica Der Weitberuempten Keyserlichen Freyen vnd deß H. Reichs Statt Augspurg in Schwaben, Bd. 2. Franckfurt am Mayn 1595.
- Gasser, Achilles Pirmin et al.: Der Weitberuempten Keyserlichen Freyen vnd deß H. Reichs Statt Augspurg in Schwaben / Chronica, Bd. 3. Franckfurt am Mayn 1595.
- Guffler, Felix: Modell vom Alten Einlass in Augsburg. In: Viermetz, Kurt (Hg.): Glückliche Momente. Neuerwerbungen 2011–2015. Augsburg 2016, S. 246–248.
- Häußler, Franz: Augsburgs Tore. Der Reichsstadt Wehr und Zier. Augsburg 2002.
- Kern-Kernried, Gustav von: Geschichtliche Darstellung des Vertheidigung-Standes, und der Kriegsbegebenheiten der Stadt Augsburg [...]. Augsburg [1823].
- Kießling, Hermann/Lohrmann, Ulrich: Türme – Tore, Bastionen. Die Reichsstädtischen Befestigungsanlagen Augsburgs. Augsburg 1987.
- Kießling, Rolf: Das Patriziat von Augsburg vom 15. bis ins 17. Jahrhundert. In: Emmendorffer, Christoph/Zäh, Helmut (Hg.): Bürgermacht und Bücherpracht. Augsburger Ehren- und Familienbücher der Renaissance. Augsburg 2011, S. 19–36.
- Koob, Karl Aloys: Der „Einlaß“ erbaut 1514. Augsburg 1900.
- Lange-Krach, Heidrun (Hg.): Ausstellungskatalog Maximilian I. (1459–1519). Kaiser. Ritter. Bürger zu Augsburg. Maximilianmuseum Augsburg 15. Juni–15. September 2019. Regensburg 2019.
- Rajkay, Barbara: Der Kaiser im Gedächtnis der Stadt. In: Lange-Krach, Heidrun (Hg.): Ausstellungskatalog Maximilian I. (1459–1519). Kaiser. Ritter. Bürger zu Augsburg. Maximilianmuseum Augsburg 15. Juni–15. September 2019. Regensburg 2019, S. 165–174.
- Rem, Wilhelm: Chronik. Die Chroniken der schwäbischen Städte: Augsburg, Bd. 5, Leipzig 1896 (Die Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis 16. Jahrhundert Bd. 25).
- Ruckdeschel, Wilhelm: Der Einlaß zu Augsburg – das wohlgesicherte Nachttor der Reichsstadt. In: Zeitung des Historischen Vereins für Schwaben und Neuburg 1977 (71), S. 130–142.
- Rumpel, Georg: Reisebericht. In: Dussler, Hildebrand (Hg.): Reisen und Reisende in Bayerisch-Schwaben. Weißenhorn 1974, S. 97–106.
- Stetten, Paul von: Geschichte Der Heil. Röm. Reichs Freyen Stadt Augspurg Aus Bewährten Jahr-Büchern und Tüchtigen Urkunden gezogen, Bd. 2. Augsburg 1758.
- Stetten, Paul von: Kunst-Gewerb- und Handwerks-Geschichte der Reichs-Stadt Augsburg. Augsburg 1779.
- Struensee, Carl August: Anfangsgründe der Kriegsbaukunst [...], Bd. 2. Leipzig u.a. 1773.
- Wiesflecker, Hermann: Kaiser Maximilian I. Das Reich, Österreich und Europa an der Wende zur Neuzeit. 5 Bde. München 1971–1986.

Erinnerung an Maximilian I. auf Schloss Hanfelden in der Steiermark

Claudia Theune, Iris Winkelbauer

Schloss Hanfelden/Steiermark hat durch die sogenannte Maximiliansstube mit der dort angebrachten Inschrift überregionale Bedeutung erlangt. Darin wird ein Besuch König Maximilians im Jahre 1506 beschrieben, bei dem er sich um lokale Angelegenheiten kümmerte. Gleichzeitig sagt die Inschrift aus, dass der Sitz von nun an Hanfelden genannt wird und dass Maximilian I. in dieser Stube residierte. Die Inschrift ist rund 100 Jahre nach dem beschriebenen Besuch angebracht worden, als Maximilian Rauchenberger Schlossbesitzer war. Es ist zu vermuten, dass Maximilian Rauchenberger gezielt an seinen Namensvetter Maximilian I. erinnern wollte. Er konzentrierte sich auf lokale Ereignisse. Die im benachbarten Zeiring angestoßenen weltpolitischen Vorgänge, wie die von Maximilian I. initiierte Ladung zum Reichstag in Konstanz, werden nicht angesprochen. Bauarchäologische Untersuchungen haben zudem gezeigt, dass der Schlosstrakt, in dem die Stube liegt, zum Zeitpunkt des Besuches noch gar nicht existierte.

The castle of Hanfelden in Styria has gained supra-regional significance with an inscription in the parlour of the so called *Maximiliansstube*. It describes a visit by King Maximilian in 1506 during which he took care of local affairs. At the same time the inscription states, that since then the manor should be called Hanfelden and that Maximilian I. resided in that room. The inscription was placed there some 100 years after the described visit when Maximilian Rauchenberger was the owner of the castle. It can be assumed that Maximilian Rauchenberger deliberately wanted to create a remembrance to his namesake Maximilian I. He focused on local issues whereas global political events like the convocation to the Reichstag in Konstanz which were initiated in nearby Zeiring are not addressed. Archaeological and architectural research has shown that the section of the complex in which the parlour is located has not yet existed at the time of the visit.

1. Einleitung

Schloss Hanfelden am Triebener Tauern in der Steiermark ist weithin bekannt als relativ unverändertes und unverbautes, renaissancezeitliches Schloss, welches in den vergangenen 200 Jahren nicht grundlegend verändert oder renoviert worden ist. Es hat zudem über die Steiermark hinaus Bekanntheit durch die Maximiliansinschrift in der sogenannten Maximiliansstube erlangt (**Abb. 1**).



memo

Empfohlene Zitierweise:

Theune, Claudia/

Winkelbauer, Iris: Erinnerung an Maximilian I. auf Schloss Hanfelden in der Steiermark, in: MEMO 4 (2019): Objekte der Erinnerung, S. 84–99.

Pdf-Format, doi:

10.25536/20190404.



Abb. 1 Schloss Hanfelden im Pölstal, Steiermark, Südansicht, Blick vom ehemaligen Barockgarten. Zu erkennen ist die Umfassungsmauer mit den Ecktürmen, die Südfassade des Schlosses mit der Maximiliansstube mit dem Erker an der Südostecke im zweiten Obergeschoss und das neu eingedeckte Nebengebäude an der Ostseite (Foto: Claudia Theune 2018).

An der Südwand des südöstlich gelegenen Raumes im zweiten Obergeschoss wird in einer rankengeschmückten Umrahmung in drei Spalten von einem Besuch König Maximilians im Jahre 1506 und seiner Obsorge für Zeiring bzw. das Bergwerk in Oberzeiring berichtet. Durch die Inschrift wird außerdem bezeugt, dass seit dieser Zeit dem Ansitz der Name Hanfelden gegeben und der ‚Burgfried‘ verliehen wurde. Zudem wird impliziert, dass Maximilian I. in dieser Stube persönlich residierte. Die Inschrift selbst brachte man wohl im Auftrag von Maximilian Rauchenberger rund 100 Jahre nach dem geschilderten Besuch an. Damit wurde ein Narrativ ins Leben gerufen bzw. konstruiert und in der Folgezeit tradiert, welches betonte, dass das Schloss und die Region für Maximilian eine besondere Bedeutung hatten.

Seit einigen Jahren werden sowohl archäologische, bauhistorische sowie schriftshistorische Forschungen zu Schloss Hanfelden durchgeführt. Einerseits wurden verschiedene Quellen bzgl. der Anwesenheit von Maximilian I. für das Jahr 1506 analysiert. Andererseits finden seit 2016 Ausgrabungen und bauhistorische Forschungen am Schloss statt,¹ die auch eine detaillierte Datierung der einzelnen Baukörper beinhaltet. Eine Fragestellung bezieht sich auf die Datierung der Maximiliansstube bzw. die Frage, ob die Stube im Jahr 1506 schon existierte, ob also die Möglichkeit bestand, dass Maximilian hier weilte.

2. Schloss Hanfelden am Triebener Tauern

Das in der Renaissancezeit bzw. am Übergang vom Spätmittelalter zur frühen Neuzeit errichtete Schloss Hanfelden befindet sich in Unterzeiring im vom Judenburg-Knittelfelder Becken (dem sogenannten Aichfeld) nach Nordwesten abgehenden Pölstal. Das Schloss wurde nicht am südlichen Taleingang errichtet, sondern liegt an einer weiter nördlich gelegenen, verengenden Stelle, von der aus die Passstraße über den Triebener Tauern, einem der niedrigen Alpen-

¹ Siehe hierzu etwa Theune/Winkelbauer 2018, S. D6872–D6878 bzw. Theune 2018, S. 9–16.

übergänge in den Ostalpen, erreicht wird. Durch diese Straße wird das Murtal bei Judenburg im Süden mit dem Ennstal bei Liezen im Norden verbunden, was schlussendlich eine wichtige Verbindung zwischen Nordostitalien und dem oberen Donauraum bzw. Bayern darstellt. An der zuvor genannten Engstelle zweigt zudem ein Seitental in Richtung Westen ab. Mit der Errichtung des Schlosses an diesem Knotenpunkt war neben der Kontrolle der Passstraße und der damit verbundenen Durchsetzung des Mautrechtes, auch der Zugang zu den Silberbergwerken in Oberzeiring und eine rasche Erreichbarkeit der für den Handel wichtigen Stadt Judenburg gesichert.

2. 1. Besitzergeschichte

Die Bedeutung von Schloss Hanfelden geht aus schriftlichen Quellen hervor, die Verwalter bzw. Besitzer nennen, die das Mautrecht innehatten.² Die Linie beginnt mit Hans Han d. J. (ca. 1450–1516), der Amtmann und Mautner zu Ober- und Unterzeiring war. Er stammte wohl von Hans Han d. Ä. ab, der schon zu Beginn des 15. Jahrhunderts Mautpächter am Triebener Tauern war.³ Hans Han erlangte 1495 Amt und Maut Zeiring treuhänderisch.⁴ Die Besitzgeschichte des Schlosses in der weiteren Folge ist komplex. Zunächst blieb das Schloss im Besitz der Familie Han, die auch namengebend für das Schloss ist. Peter Han trat 1523 das Erbe von Hans Han an. Über seine Schwester Ursula Han bzw. den aus erster Ehe von Ursula Han stammenden Hans Rauchenberger, ging der Ansitz 1579 an die Rauchenberger, eine protestantische Bürgerfamilie aus Judenburg. 1586 wurde Hans Rauchenberger mit Schloss und Herrschaft Hanfelden belehnt. 1589 übergab dieser das Schloss an seinen Sohn Wilhelm, der es wiederum 1617 an Maximilian Rauchenberger weitergab. Die später dem niederen Adel zuzurechnenden Rauchenbergers hatten enge Verbindungen mit adeligen Familien Österreichs, die ebenfalls zum Protestantismus konvertiert waren. So heiratete Wilhelm Rauchenberger 1601 Anna Maria aus dem Geschlecht der Aichlbürger, die ihren Stammsitz in Kärnten im Gailtal hatten. Die Familie Rauchenberger musste Hanfelden jedoch 1628 verkaufen, da im Zuge der Gegenreformation alle adeligen Protestanten des Landes verwiesen wurden.⁵ Neuer Besitzer war André Stübich. Schon 1661 ging das Gut an Georg Sigmund von Herberstein über, 1738 an Wilhelm von Pfefferhofen bzw. an Hillebrand von Prandau.⁶ 1747 wurden die Herrschaften Authal, Hanfelden und Pusterwald vereinigt.⁷ 1783 kaufte Johann Nepomuk von Schwarzenberg die Herrschaft Hanfelden. Ein letzter Besitzerwechsel fand 1856 statt, als Franz Xaver Neuper das Schloss kaufte. Es ist heute im Besitz der Familie Georg Neuper.

Durch die verschiedenen Besitzer des Schlosses bzw. insbesondere durch den angeschlossenen Mauthof wurden die Mauteinnahmen geregelt. Die Be-

2 Fürhacker/Theune 2016, S. 2–9. Ausführlich zur Besitzergeschichte siehe Brunner 2002, S. 682–702.

3 Hollegger 2018, S. 4–8. Hollegger entsprechend sei allerdings angemerkt, dass keine archivalischen Quellen zu Hans Han d. Ä. und Caspar Han angegeben werden (siehe den Eintrag zu Hanfelden auf [burgen-austria http://www.burgen-austria.com/archive.php?id=1391](http://www.burgen-austria.com/archive.php?id=1391))

4 Wiesflecker u.a. 1990, S. 414 (Regesta Imperii XIV, Bd. 1/2, Nr. 3313). Online verfügbar: Regesta Imperii Bd. XIV (<http://daten.digital-sammlungen.de/~db/bsb00009333/images/>).

5 Vgl. Reingrabner 1981.

6 Fürhacker/Theune 2016, S. 2–7.

7 Pichler 1967, S. 76/55.2.

sitzerwechsel einschließlich der Hinweise auf Schulden lassen vermuten, dass diese Einnahmen wohl nicht sehr einträglich gewesen sind, die Bedeutung des Schlosses also in der frühen Neuzeit eher begrenzt gewesen ist.

2. 2. Die Baugeschichte des Schlosses

Für die Geschichte und zeitliche Abfolge der einzelnen Baukörper von Schloss Hanfelden stehen schriftliche Quellen sowie archäologische Forschungen zur Verfügung. In einer Urkunde vom 28. Dezember 1493 verließ König Maximilian Hans Han einen öden Hof an der *Under Zayryng* samt allem Zubehör, wie es schon von König Friedrich III. nach Lehens- und Landesrecht verliehen wurde.⁸ Damit wird ausgesagt, dass in Unterzeiring ein Hof existierte, der möglicherweise schon als Ansitz fungierte, allerdings 1493 verfallen/öd war. Die genaue Lage des Hofes wird nicht genannt. Hans Han konnte also nicht in eine bereits existierende und bewohnbare Burg oder einen Ansitz ziehen, sondern musste selbst als Bauherr auftreten. Weitere schriftliche Quellen, die Aussagen zur Baugeschichte geben könnten, sind nicht bekannt.

Die intensive denkmalpflegerische, archäologische bzw. bauhistorische Beschäftigung mit Schloss Hanfelden begann in den 1960er Jahren. So wurde die Bedeutung von Schloss Hanfelden schon früh erkannt. 1965 wurde das Schloss unter Denkmalschutz gestellt.⁹ In den 1970er Jahren konnten durch den Architekten Manfred Wehdorn im Auftrag des Bundesdenkmalamtes

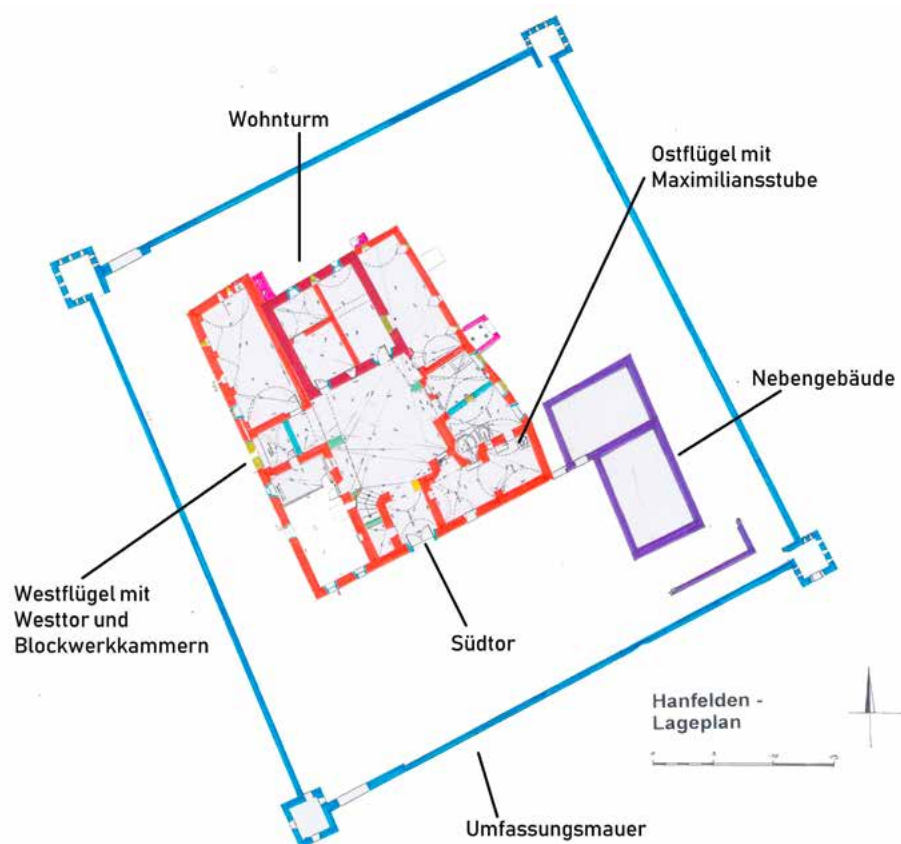


Abb. 2 Plan von Schloss Hanfelden (mit dem Grundriss des Erdgeschosses) mit Ringmauer und Nebengebäude (nach Martin Aigner 2002 mit Ergänzungen).

8 Wiesflecker u.a. 1990, S. 33 (Regesta Imperii XIV, Bd. 1/2, Nr. 261). Online Regesta Imperii Bd. XIV (http://www.regesta-imperii.de/id/1493-12-28_2_0_14_1_0_262_261).

9 Akten des Bundesdenkmalamtes: Unterschutzstellungsbescheid vom 28. April 1965.



Abb. 3 Schloss Hanfelden, Westfassade und Südfassade mit Südtor sowie noch ungedecktem Nebengebäude (Foto: Claudia Theune 2016).

erste fundierte Pläne erstellt werden.¹⁰ Eine auch heute noch grundlegende Bauaufnahme unternahm Martin Aigner (**Abb. 2**).¹¹

Die neuen Forschungen, die seit 2016 durchgeführt werden, bewegen sich auf zwei Ebenen.¹² Durch Ausgrabungen an Schlüsselpunkten, sowie durch eine bauhistorische Aufnahme, soll die Bauabfolge geklärt werden. Die Arbeiten werden von konservatorischen Maßnahmen begleitet. So wird die Umfassungsmauer nach und nach konserviert und das Nebengebäude erhielt 2016 ein neues Dach. Hinzu kommen umfangreiche dendrochronologische Analysen, die dank diverser, erhaltener Holzkonstruktionen im gesamten Schloss umfassende Hinweise auf die Baugeschichte der verschiedenen Bauphasen liefern können. Ebenfalls flankierend wurden 2018 geophysikalische Prospektionen im Bereich innerhalb der Ringmauer sowie im ehemaligen, vermutlich in der Barockzeit angelegten Garten, durchgeführt.

Schloss Hanfelden (**Abb. 3**) besteht heute aus einem vierseitigen, geschlossenen Baukörper mit Innenhof, in dem in einer späteren Bauphase Arkaden eingestellt wurden. Der Schlossbau wird von einer Ringmauer mit vier Ecktürmen umschlossen (**Abb. 1**). Mit sehr geringem Abstand schließt sich östlich ein zweigeschossiges Nebengebäude mit jeweils zwei Räumen an (**Abb. 3**).

Anhand des Grundrisses ist auffällig, dass die Westseite, die Nordseite und die Südseite eine einheitliche Front bilden, während die Ostseite, in der sich auch die Maximiliansstube befindet, mit einigen Vor- und Rücksprüngen recht uneinheitlich ist und somit einige Abweichungen in der Ausrichtung besitzt (**Abb. 2**).

Baugeschichtlich und auf der Basis archäologischer und dendrochronologischer Daten kann mit einer ersten Bauphase der gesamten Anlage in der

¹⁰ Es wurde zudem eine grobe Baubeschreibung und Schadenskartierung angefertigt. Leider haben sich diese Unterlagen weder im zugehörigen Akt des Bundesdenkmalamtes noch im Archiv des Architekten Manfred Wehdorn erhalten.

¹¹ Aigner 2002a, S. 5–20.

¹² 2015 wurde ein interdisziplinärer Arbeitskreis Schloss Hanfelden gegründet, dessen vorrangige Ziele die Erhaltung und Erforschung des Schlosses sind. Für die äußerst kollegiale und freundschaftliche Zusammenarbeit danken wir herzlich (siehe <http://www.hanfelden.at/>; Letzter Zugriff Mai 2019).



Abb. 5 Schloss Hanfelden, zugemauertes Westportal
(Foto: Claudia Theune 2017)

Abb. 4 Schloss Hanfelden, zweites Obergeschoss, ehemalige Außenansicht mit quaderförmiger Bemalung
(Foto: Claudia Theune 2017)

Zeit um 1500 gerechnet werden. Bislang liegen keine verlässlichen Daten für einen älteren Baukörper vor. Für das zweite Halbjahr 2019 geplante, zusätzliche dendrochronologische Analysen und Ausgrabungen und eine detaillierte Bauaufnahme werden hierzu weitere wichtige Daten liefern. Beim ältesten Baukörper handelt es sich um einen quadratischen, dreigeschossigen Wohnturm von etwa 10 m Seitenlänge im Nordflügel. Sowohl im zweiten Obergeschoss, als auch im Dachgeschoss haben sich etliche Balken erhalten, die in die Zeit 1497/1499 datieren. Der Turm hat – wenn auch nur für wenige Jahre – freigestanden, wie Hinweise im Dachstuhl bzw. eine noch erhaltene quaderförmige, ockerfarbene Außenbemalung im zweiten Obergeschoss andeuten (**Abb. 4**). Recht schnell folgte ein weiterer Ausbau zur vierseitigen Anlage, wobei allem Anschein nach der Westflügel und der Südflügel bald nach der Fertigstellung des Turms errichtet wurden. In der Mitte des Westflügels liegt zudem der ursprüngliche Eingang in den Schlosshof (**Abb. 5**). Dem Westflügel kommt auch besondere Bedeutung bei, da hier zwei zweigeschossige Blockwerkkammern eingebaut wurden. Solche vollständig erhaltenen und in situ befindlichen Blockwerkkammern sind selten und geben einen guten Einblick in die gehobene Ausstattung eines Ansitzes in der Zeit um 1500. Die dendrochronologischen Daten von Deckenbalken im Erdgeschoss bzw. im zweiten Obergeschoss und von Balken einer Mauerbank im Dachstuhl liefern ein relativ einheitliches Fällungsdatum zwischen 1499 und 1503. Die vorhandenen Daten zum Dachstuhl über den Blockwerkkammern verweisen auf das Jahr 1511. Etwa zeitgleich sind die Daten für den Südflügel.

Der Ostflügel ist vermutlich etwas später gebaut worden. Die dendrochronologischen Daten geben hier derzeit noch kein klares Bild und sind uneinheitlich. Bislang liegen einige Daten aus dem Dachstuhl vor. Balken auf Mauerbänken bzw. des Bundtrams datieren in die Zeit 1524/25. Die Deckenbalken im zweiten Obergeschoss, dort wo sich die Maximiliansstube befindet, datieren



Abb. 6 Schloss Hanfelden, Arkadenhof, Ansicht vom Arkadengang des Ostflügels im ersten Obergeschoss, Blick auf den Wohnturm und den Westflügel mit Eingangssituation des alten Westtores im Innenhofbereich (Foto: Claudia Theune 2018)



Abb. 7 Schloss Hanfelden, Arkadenhof mit eingestelltem Treppenhaus, Ansicht vom Arkadengang des Ostflügels im zweiten Obergeschoss (Foto: Claudia Theune 2016)

um 1531/32. Es ist davon auszugehen, dass dieser Flügel als letzter Baukörper der vierseitigen Anlage errichtet worden ist.

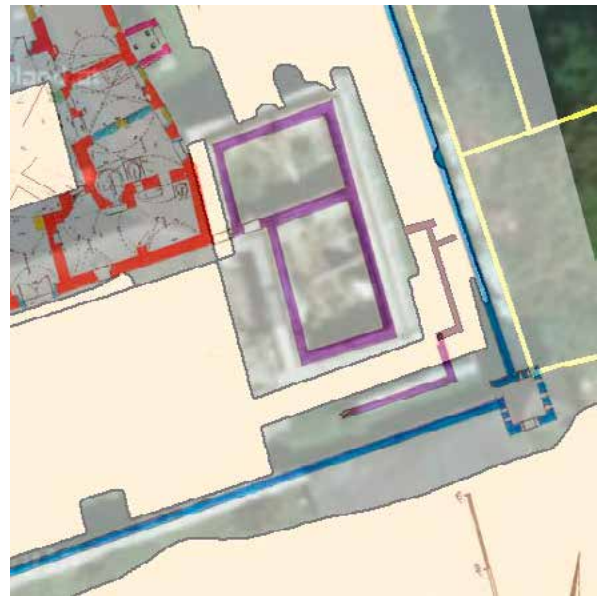
Um diese vorläufigen Angaben verifizieren oder falsifizieren zu können, werden ab Sommer 2019 weitere bauhistorische Untersuchungen durchgeführt.

Etwas später, wohl in der Mitte des 16. Jahrhunderts, wurden im Innenhof an der Ost- und Westseite Arkaden eingestellt (**Abb. 6**) sowie nachfolgend ein Treppenhaus eingebaut (**Abb. 7**).

In der Folge sind nur wenige Umbauten und Veränderungen zu registrieren wie die Verlegung des Tores von der Westseite an die Südseite, der Bau einer Ringmauer sowie eine barockzeitliche Fassadengestaltung bzw. der Einbau von barockzeitlichen Kassettendecken bzw. Stuckdecken. Für das 19. und frühe 20. Jahrhundert sind, bis auf eine partiell verlegte Oberputzstromleitung, keine weiteren Veränderungen vorgenommen worden. Es gab und gibt bis heute keine Wasserinstallation. Im weiteren Verlauf des 20. und 21. Jahrhunderts wurden und werden kontinuierlich notwendige Konservierungsmaßnahmen durchgeführt. So ist das Schloss bis heute in einem ursprünglichen, renaissance- bzw. barockzeitlichen Zustand erhalten.

Dicht am südöstlichen Eckbereich des Hauptgebäudes befindet sich ein Nebengebäude (**Abb. 3**), bestehend aus zwei jeweils zweigeschossigen Räumen. Das Gebäude wurde in mehreren Bauetappen erweitert, aufgestockt und verstellt in seiner heutigen Form die freie Sicht aus den Fenstern der Maximiliansstube nach Osten und Südosten. In der Moderne sind insbesondere im Fußbodenbereich massive Veränderungen vorgenommen worden. Vermut-

Abb. 8 Skizze der Mauern des Nebengebäudes nach M. Aigner 2002 und südlich anschließenden Areal sowie den durch das Georadar prospektierten Mauern (Skizze: Claudia Theune, aufbauend auf Martin Aigner 2002 und Archeo Prospections 2018)



lich wurde das Nebengebäude, wie das Hauptgebäude, im Spätmittelalter oder an der Wende zur frühen Neuzeit errichtet.

Durch die geophysikalische Prospektion im Bereich innerhalb der Ringmauer konnten weitere Gebäudestrukturen eruiert werden. Möglicherweise sind lineare Strukturen vor der Südseite des Schlosses, aber innerhalb der Ringmauer von Bedeutung (**Abb. 8**). Ob sich diese Gebäudestrukturen mit dem in den Schriftquellen genannten öden Hof in Verbindung bringen lassen, kann derzeit nicht gesagt, sondern nur in künftigen Ausgrabungen eruiert werden. Jedenfalls gibt es derzeit keine Hinweise auf einen Baukörper innerhalb der noch erhaltenen Anlage, welcher deutlich vor der Zeit um 1500 errichtet worden ist.

2. 3. Die Inschrift

Schloss Hanfelden hat durch die sogenannte Maximiliansinschrift eine überregionale Bedeutung erlangt, in der über einen Besuch König Maximilian I. für das Jahr 1506 berichtet wird. Diese befindet sich im Ostflügel des zweiten Obergeschosses des Schlosses in der sogenannten Maximiliansstube (**Abb. 9; Abb. 10**). Über drei Spalten hinweg wird vom Aufenthalt und seinen Bemühungen um die Reaktivierung der Silberbergwerke in Oberzeiring, aber auch von der Verleihung des Namens Hanfelden für den Ansitz berichtet (**Abb. 10**).

Die Bedeutung der Inschrift wurde früh erkannt, wie aus den Beschreibungen des 19. Jahrhunderts und der Zeit um 1900 zu Schloss Hanfelden deutlich wird.¹³ Kurz nach dem Zweiten Weltkrieg überprüfte der Landeskonservator der Steiermark im Auftrag des Landesmuseums Joanneum den Zustand der Inschrift mit dem Ziel der Überprüfung einer möglichen Abnahme und Überführung in das Joanneum.¹⁴ Kurze Zeit später entstand der, nicht umgesetzte Plan die Inschrift nach Judenburg zu übertragen.¹⁵ 1965 wurde – wie erwähnt – schließlich das Schloss samt der Inschrift unter Denkmalschutz gestellt mit dem Ziel, notwendige Schutzmaßnahmen sowohl für die Inschrift als auch für die Bausubstanz des Schlosses künftig vor Ort durchzuführen.

Die gut erhaltene und sorgfältig ausgeführte Inschrift ist an der Südwand der sogenannten Maximiliansstube angebracht (**Abb. 11**). Die Stube hat heute

¹³ Schultes 1804, S. 53–55; Kraus 1892–1897, S. 423; Muchar 1867, S. 15f.; Janisch 1875, S. 520f.; Schmut 1905, S. 55v–58; Steiner-Wischenbart 1906, 52–55.

¹⁴ Durchschläge maschinschriftlicher Schreiben des Landeskonservators für die Steiermark, Graz 25. Mai 1949, Zl. 721/1949, Schloss Hanfelden (sic !), an das Landesmuseum Joanneum Graz, Abt. Kunstgewerbemuseum bzw. an die Besitzerin von Schloss Hanfelden, Frau Therese Neuper (Archivbestand des Bundesdenkmalamtes).

¹⁵ Maschinschriftliches Schreiben des Museumsvereins Judenburg an den Landeskonservator für Steiermark in Graz, Judenburg 25. Juni 1950, Zahl 85 von 1950, Hanfelden.



Abb. 9 Schloss Hanfelden, Südostecke mit dem Erker der Maximiliansstube im 2. Obergeschoss (Foto: Claudia Theune 2016).

Abb. 10 Schloss Hanfelden, Maximiliansstube, Blick von Norden mit der Maximiliansinschrift an der Südmauer und dem Erker in der Südostecke (Foto: Robert Fürhacker 2019)



Abb. 11 Die Maximiliansinschrift in der sogenannten Maximiliansstube auf Schloss Hanfelden (Foto: Claudia Theune 2017).

Ausmaße von ca. 4,50 m × 4,50 m. In der Südostecke ist ein Erker eingestellt. Der Raum war ursprünglich größer, die Westwand wurde in einer zweiten Bau-phase dichter an das Fenster in der Südwand angerückt (siehe unten). Eben-falls in einer späteren Phase wurde eine dünne, hölzerne, dunkel gebeizte Zwi-schenwand eingezogen. Dadurch sind nun rund 20 m² im nördlichen Bereich des Raumes abgetrennt, was die Raumwirkung verändert. Ob diese vor oder nach Anbringung der Inschrift eingestellt wurde, kann zum jetzigen Zeitpunkt noch nicht gesagt werden.

Die Inschrift nimmt den oberen Teil der Südwand vollständig ein, schließt im östlichen Bereich vor einem etwa um 45° zur Südwand versetzten Erker ab und nimmt im westlichen Teil Rücksicht auf die eingerückte Wand. Die beiden linken Spalten der Inschrift sind etwas schmaler und haben jeweils 14 Zeilen, die dritte und rechte Spalte ist etwas breiter. Sie ist über dem Fenster ange-

bracht und daher kürzer, sie umfasst nur vier Zeilen, in einer fünften, kleinen Zeile wird der Verfasser genannt. Durch diese dritte Spalte verläuft ein Setzungsriß von der Kassettendecke bis zum Fenster. Die Inschrift ist noch gut lesbar, die Spalten eins und drei sind sehr gut erhalten, die Schrift der mittleren Spalte ist blasser. Die Spalten sind linksbündig geschrieben. Um jedoch den Anschein eines Blocksatzes zu erwecken, wurden in den kürzeren Zeilen am rechten Ende mehrere Schlaufenornamente angebracht. Der freie Raum bis zum Stichbogen des Fensters ist mit großzügigen Ranken gefüllt. Die schwarze gotische Frakturschrift ist in Freskotechnik angebracht. Umrahmt wird die Inschrift von einer Bordüre, die beidseitig von schwarzen Linien begrenzt ist. Diese Bordüre ist heute nicht mehr komplett erhalten, sondern teilweise mit einer weißen Putzschicht überdeckt. In der Bordüre selbst sind weiße Blätter (Eichenlaub oder Lorbeer), die sich um einen grünlichen Stab rollen, dargestellt. Der Hintergrund ist in Rot gehalten. Möglicherweise ist die Wahl der Farben und der Motive symbolisch aufgeladen und soll eine königliche Bedeutung unterstreichen.

Die aktuelle Wandgestaltung zeigt sich verputzt und wurde weiß bemalt. Es gibt jedoch Hinweise auf eine frühere Wandtäfelung. Die Decke des Raumes ist mit hölzernen, rechteckigen Kassetten verkleidet, die auf eine Bretterschalung aufgenagelt wurden. Die Kassettendecke ist zum größten Teil nicht mehr erhalten. Reste finden sich nur mehr im südöstlichen Bereich des Raumes und direkt über der Inschrift. Der Fußboden besteht aus einfach ausgefertigten Dielen, die in Nordsüdrichtung verlegt wurden. Der Boden des nachträglich aufgesetzten Erkers wurde ebenfalls mit Holzdielen ausgelegt. Diese weisen eine andere Verlegrichtung auf (**Abb. 10**).¹⁶ Der Raum wurde mit einem aufwendig gestalteten Kachelofen beheizt.¹⁷ Die Beschickung des Kachelofens erfolgte vom angrenzenden Arkadengang aus. Es handelt sich demnach um einen Hinterlader, um keine Geruchs-, Staub- und Geräuschbelästigung im Raum selbst zu verursachen. Neben den erhaltenen Resten des gemauerten Ofensockels in der Stube sind zudem einige Kachelfragmente überliefert.¹⁸ Es liegen sowohl Kacheln aus der Sammlung des Universalmuseums Joanneum¹⁹ als auch Stücke vor, die bei Grabungen zu Tage getreten sind. Einige der Stücke können eventuell dem Kachelofen in der Maximiliansstube zugeordnet werden.²⁰ Nicht zu unterschätzen ist der repräsentative und dekorative Zweck von Ofenkacheln.²¹ Sie vermitteln sehr gut den Anspruch, der an die Raumwirkung in der Maximiliansstube gestellt wurde. Aufgrund der Herstellungstechnik und Motivik der Kacheln, z. B. mit Heiligendarstellungen (Hl. Michael), kann der Kachelofen mit einiger Vorsicht in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts datiert werden (**Abb. 12**).²² Die Errichtung bzw. Umgestaltung des Kachelofens fällt somit in den Zeitraum der Anbringung der Inschrift. Um diese Zeit entstand hier wohl eine repräsentative Stube.

16 Aigner 2002b, S. 92f.

17 Winkelbauer 2018, S. 17–22; Fürhacker 2018, S. 23.

18 Winkelbauer 2018, S. 17f.

19 Die Kacheln gelangten bereits 1887 durch Franz de Paula Neuper in das Münz- und Antikenkabinett in Graz (Akt Nr. 100, 1887) Fürhacker 2018, S. 23.

20 So möglicherweise zu erschließen aus Wastler 1888, S. 53.

21 Vgl. hierzu etwa Roth-Heege 2012, S. 20–31.

22 Winkelbauer 2018, S. 22.



Abb. 12 Kachel mit der Darstellung des Hl. Michael, heute im Bestand des Universalmuseums Joanneum, Graz (Foto: Paul Bayer 2017).

Abb. 13 Buchstabengetreue Abschrift der Maximiliansinschrift.

Als nach Christi Geburt die Zall
Ain Tausent man schrib überall,
Fünffhundert und Sechs darneben,
Wardt disem Sitz der Nam gegeben,
Hanfeldn, von Maximilian,
Römischen König Lobesan
Dem erstn dis nam, aus Österreich,
Den Purkhfridt gab er auch zugleich,
Und thett in der Stubn residiern,
Wie er in grüeben wolt ausfüern,
Das wasser von Perkhwerch Zeyring,
Welches ertrenckhet hat gächling,
Vil hundert Knappen auf ainmal,
die Gottes Zorn hat bracht zu faal,

Wegen irs grossen übermuett
Der laider Ja nie thuett kain guett
Baldt wurdn Vierzechnhundert Frauen,
zu Wittibn mit grossen Trauren
Vor dreyhundert Achtvierzig Jarn
Hat man solchen Jamer erfarn
Das Perkhwerch bis auf dise Stundt
Niemandt wider erhöben kunt
Ob wol Königlich Maiestatt
Sambt andern Gwerchn vil angewndt hat,
Von Zeit dis löblichn König an
Den Nam der Königstubm ich gwan
So leb Österreich du Edls Haus
Und thail vil gab und freyhait aus

Dein treuen Dienern und Landtleuttn
Wie du hast thon zu allen Zeittn
Drumb bistu billich rüemens werth
Vor vil Könign und Fursten geehrtt.
Chri[...] Praun G. V. V.

Die Inschrift beruft sich konkret auf das Jahr 1506 und postuliert zudem, dass König Maximilian in der Stube residiert habe. Von großer Bedeutung für die Schlossgeschichte ist die Betonung gleich zu Beginn der Inschrift, dass während des Aufenthaltes von Maximilian I. dem Ansitz der Name Hanfelden gegeben wurde und er den Burgfrieden verliehen hat. Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf die Bemühungen, das Bergwerk in Oberzeiring wieder zu aktivieren, nachdem es 348 Jahre zuvor einen massiven Bergwerksunfall gegeben habe, bei dem zahlreiche Menschen ihr Leben verloren. Die Stube

und deren Verbindung mit König Maximilian wird im folgenden Satz direkt erwähnt: *Von Zeit dis löblichn König an Den nam der Königstumb ich gewan.*²³ Der Text endet mit einer Huldigung an das Haus Österreich.

Die Inschrift trägt als Signatur die Unterschrift Chri[...] Praun. Dieser kann wohl identifiziert werden mit Christoph Praun, der um 1620 Gerichtsamtsverwalter des Zeiringer Berggerichtes gewesen ist. Damit ist die Inschrift in die Zeit zu setzen, in der Maximilian Rauchenberger Schlossbesitzer war. Die Inschrift wurde also gut 100 Jahre nach dem Besuch König Maximilians angebracht. Vermutlich wollte Maximilian Rauchenberger in Erinnerung und auch Verehrung an seinen Namensvetter König Maximilian dieses Denkmal setzen.

Die Anwesenheit Maximilians im Pölstal wird durch verschiedene Urkunden bestätigt. Maximilian urkundete auf einige königlichen Schreiben zwischen dem 14. Oktober 1506 und dem 28. Oktober 1506 in *Zeiring* bzw. einmal in Oberzeiring. In den Urkunden werden verschiedene reichspolitische Angelegenheiten behandelt. Von Bedeutung für die Entwicklung des Reiches ist jene Urkunde vom 27. Oktober 1506, in der die Ladung zum Konstanzer Reichstag (30. April bis 26. Juli 1507) angeordnet wird. Zentrales Anliegen von Maximilian I. – deutsch-römischer König seit 1486, Herr der Habsburgischen Erblände seit 1493 und ab 1508 römisch-deutscher Kaiser – dabei war die Gewinnung der Unterstützung der Stände mit Rat und Hilfe bei dem schon länger geplanten Romzug und einer Kaiserkrönung, wie er auch 1507 in der sogenannten Denkschrift schrieb.²⁴ Diese Belege für eine Anwesenheit von Maximilian in *Zeiring* werden durch zwei Rechnungseinträge ergänzt.²⁵ Hans von Stainach, zu dieser Zeit Verwalter der Admonter Propstei Zeiring, bescheinigt bei der Ankunft Maximilians am Colomanstag (13. Oktober) die Lieferung von 24 Scheffel und drei Viertel Hafer zur Fütterung der Pferde. Graf Rudolf von Anhalt traf am Ursulatag (21. Oktober) mit 100 Jagdhunden ein.²⁶ Die Anwesenheit von Maximilian in *Zeiring* ist also durch die schriftlichen Quellen abgesichert. In den Urkunden werden als Ortsangaben *Zeiring* bzw. Oberzeiring und die Propstei Zeiring genannt. Schloss Hanfelden taucht in den zeitgenössischen Quellen nicht explizit auf.²⁷ Durch die später angebrachte Inschrift in der Maximiliansstube wurde jedoch der Besuch mit dem Schloss Hanfelden eng in Verbindung gebracht und dort verortet.

3. Erinnerung an Maximilian I. auf Schloss Hanfelden

Die bisherigen Ergebnisse auf Basis der einzelnen Bauphasen und der historischen Bauforschung des Schlosses scheinen zu zeigen, dass die Maximiliansstube noch nicht existierte, als König Maximilian in *Zeiring* weilte. Es ist auch nicht sicher, ob Maximilian die schon 1506 fertiggestellten Räumlichkeiten innerhalb von Schloss Hanfelden – etwa die beiden Blockwerkkammern oder andere repräsentative Räumlichkeiten – aufsuchte und dort residierte. Vielmehr scheint Maximilian Rauchenberger als Auftraggeber eine Erinnerung an

23 Maximiliansinschrift zweite Spalte, zwölfte und dreizehnte Zeile.

24 Wiesflecker-Friedhuber (Hg.) 1996, S. 152–160. Zu Maximilian I siehe auch: Hollegger 2005, S. 178–190.

25 Eine Veröffentlichung dieser Schreiben ist in Regesta Imperii XIV. Ausgewählte Regesten des Kaiserreiches unter Maximilian I. 1493–1519, Bd. 5/1 geplant.

26 Hollegger 2018, S. 7f.

27 Hollegger 2018, S. 7.

seinen Namensvetter Maximilian I. konstruiert und damit ein Narrativ geprägt zu haben, welches Schloss Hanfelden eng mit dem Besuch Maximilians I. in der Gegend verbinden sollte.

Eine in der historischen Rückschau konstruierte Erinnerung, wie sie auch in Bezug zum Besuch Maximilians I. auf Schloss Hanfelden erfasst werden kann, ist in der Geschichte häufig.²⁸ Solche Konstruktionen von Narrativen dienen der Sinnstiftung bzw. Sinnkonstruktion und gesellschaftlichen Orientierung. Auch im Nachgang geschaffene Überlieferungen und Traditionen sind wichtige Mittel um eine solche Sinnstiftung zu schaffen und für die nachfolgenden Generationen zu bewahren. Es können sowohl Ereignisse, die tatsächlich stattgefunden haben und bezüglich einer zeitlichen und räumlichen Verortung einer Realität entsprochen haben, als auch Mythen und damit sagenhafte Erzählungen mit einem behaupteten Wahrheitsanspruch als Basis einer solchen *Memoria* dienen. Entsprechende Erinnerungen können in Zusammenhang mit großen weltpolitischen Angelegenheiten stehen, wie auch mit Ereignissen auf lokaler Ebene; es geht um die Durchsetzung und Stabilisierung von Macht- und Herrschaftsansprüchen bzw. um die Schaffung von historischer Bedeutung für einen Ort, eine Person oder ein Ereignis.

Ein detaillierter Blick auf die Inhalte der Inschrift auf Schloss Hanfelden zeigt einige wichtige Punkte auf, die für die Erinnerung bzw. die Aspekte, an die durch die Initiative von Maximilian Rauchenberger erinnert werden sollte, wesentlich sind.

Für die Familie Rauchenberger war der potentielle Besuch auf Schloss Hanfelden 100 Jahre zuvor von hoher Bedeutung und sollte wohl ihr Ansehen stärken, auch wenn ihr Name nicht direkt genannt wird. Durch das Anbringen der Inschrift in einer repräsentativen, beheizbaren Stube wurde sichtbar bekundet, dass Maximilian I. Schloss Hanfelden als Residenz gewählt hatte. Die ständige Sichtbarkeit gewährte zudem eine stete Vergewisserung des Narrativs und förderte auch für die Zukunft das historische Bewusstsein für die Bedeutung des Besuches Maximilians auf Schloss Hanfelden. Es war möglich, den Besuch und die Vergangenheit stets weiterhin zu vergegenwärtigen.

Von Bedeutung ist zudem ein zweiter Punkt. Die oben genannten Urkunden zum Besuch König Maximilians zeigen, dass er sich dort mit politischen Agenden beschäftigte, die seine Position im Heiligen Römischen Reich sichern sollte und schlussendlich seine Kaiserkrönung im Blick hatten. Auf dem Reichstag in Konstanz sollten die Vorbereitungen getroffen werden bzw. der freie und gesicherte Durchzug durch Italien nach Rom ausgehandelt werden.²⁹ In der Inschrift werden diese Agenden jedoch nicht genannt, sondern lediglich die für die lokale Region bedeutenden wirtschaftlichen Belange wie die mögliche Wiederinbetriebnahme der ehemals im Mittelalter wichtigen Oberzeiringer Silberbergwerke und der Fakt, dass dem Ansitz der Name Hanfelden und der Burgfriede verliehen wurde. Die ausführliche Schilderung bzgl. des Grubenunglücks im Oberzeiringer Silberbergwerk und der Bericht über das Schicksal der Hinterbliebenen, bzw. seine Absicht das Bergwerk wieder zu aktivieren, geben Maximilian I. auch einen sozialen-menschlichen Zug, und zeigen einen Herrscher, der sich um seine Untertanen sorgt. Weitere Quellen scheinen zu belegen, dass Maximilian tatsächlich einige Bemühungen unter-

28 Vgl. z.B. Lowey/Moltmann 1996; Assmann 1999a; Assmann 1999b; Berek 2009; Angehrn 2011.

29 Hollegger 2005, S. 178–190.

nahm, um zu eruieren, ob das Bergwerk wieder in Betrieb genommen werden könnte, was zudem wirtschaftliche Interessen zeigt, die ebenfalls der Region, aber auch dem Reich zu Gute kommen würden.³⁰ Andere schriftliche Hinweise für Maximilians Obsorge für das Zeiringer Silberbergwerk liegen nicht vor. Der Hinweis auf die Verleihung des Namens und damit auf die Familie Han sowie die Verleihung des Burgfriedens betonen noch einmal die Stellung und die Rechte, die an Schloss Hanfelden hängen.

Es wird also impliziert, dass sich Maximilian I. während seines Besuches in erster Linie mit lokalen Angelegenheiten befasste. Schloss Hanfelden und Zeiring sollte dadurch zumindest eine überregionale, wenn nicht darüberhinausgehende Bedeutung zugeschrieben werden.

Möglicherweise kann noch ein dritter Punkt genannt werden. Der Schluss der Inschrift ist eine deutliche Loyalitätsbekundung zum Hause Österreich. Die Inschrift ist praktisch gleichzeitig mit dem Beginn der massiven Durchsetzung der Gegenreformation in Österreich im Schloss angebracht worden. Die Rauchenberger als Protestanten haben eventuell in dieser Situation versucht, trotz nichtkatholischer Konfession ihre Verbundenheit zu den Habsburgern öffentlich zu zeigen, vielleicht ist sogar das Wort „freyhait“ ein kleiner Hinweis auf den Wunsch nach Religionsfreiheit. Es scheint also, als verfolgten die Auftraggeber um 1620 mit der Inschrift klar das Ziel, die Erinnerung an den großen Habsburger, Maximilian I. bzw. auch eine enge Verknüpfung Maximilians mit der Familie der Rauchenberger herzustellen.

Die schrittweise Zurückdrängung des Protestantismus setzte schon im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts ein. Die Gründung von Jesuitenklöstern unter Ferdinand I. war eine Maßnahme, die die Gegenreformation förderte. Im nahen Judenburg wurde 1620 ein Jesuitenkloster errichtet. Insbesondere Kaiser Ferdinand II. (1619–1637), dessen Regierungsantritt mit der Anbringung der Inschrift in etwa zusammenfällt, war ein harter Verfechter der Gegenreformation. Die Loyalitätsbekundung nutzte nichts: Die Rauchenberger mussten 1628 Schloss Hanfelden verkaufen und das Land verlassen wie zahlreiche andere adlige Familien ebenfalls.

4. Schluss

Die Maximiliansinschrift in der sogenannten Maximiliansstube auf Schloss Hanfelden ist ein deutliches Zeichen der Erinnerung an Maximilian I., welches wohl durch Maximilian Rauchenberger in Auftrag gegeben wurde. Während des Aufenthaltes im Pölstal bzw. Zeiring setzte der König wichtige politische Schritte, die seinen Anspruch auf die Kaiserkrone bzw. die Planungen für eine Krönung in Rom in die Wege leiten sollten. Dies wird jedoch in der Inschrift nicht erwähnt. Vielmehr betonen die Auftraggeber durch die Inschrift die Obsorge des Königs für die Region und die Bevölkerung. Gleichzeitig versicherten die Rauchenberger quasi mit Beginn der sich durchsetzenden Gegenreformation durch Kaiser Ferdinand II. (1619–1637) bzw. die Jesuiten ihre Loyalität zu Maximilian I. und Österreich.

30 Kümper 2017, S. 1116–127 und 167–172. Kümper bezweifelt, dass es das Grubenunglück tatsächlich gegeben hat. Statt auf einen langsamen wirtschaftlichen Niedergang des Bergwerks im 14. Jahrhundert zu verweisen, war das Narrativ der Katastrophe mit der Hoffnung auf eine mögliche Wiederinbetriebnahme eher sinnhaft: Kümper 2017, S. 125.

Die bauhistorischen Forschungen haben gezeigt, dass die Stube, in der die Inschrift hängt, zum Zeitpunkt des Besuches noch nicht existierte. Zwar waren schon andere Flügel des Schlosses gebaut, in denen auch repräsentative Räumlichkeiten zur Verfügung standen, der Bereich mit der sogenannten Maximiliansstube wurde jedoch erst später errichtet.

Es sei dahingestellt, ob Maximilian Rauchenberger sich dessen bewusst war, dass die Stube, in der er die Inschrift anbringen ließ, vor rund 100 Jahren noch nicht existiert hatte bzw. ob er Kenntnis davon hatte, welchen Aufenthaltsort Maximilian I. in Zeiring tatsächlich wählte. Wichtig für ihn war, die Verbundenheit König Maximilians mit Schloss Hanfelden darzustellen.

5. Bibliografie

- Aigner, Martin: Bauaufnahmen auf Schloß Hanfelden, Steiermark. Beiträge zur Mittelalterarchäologie in Österreich 2002 (18). Wien 2002, S. 5–20. [Aigner 2002a]
- Aigner, Martin: Raumbuch Hanfelden. Unpublizierter Bericht 2002 (Digitalisat vorhanden am Institut für Urgeschichte und Historische Archäologie, Universität Wien). [Aigner 2002b]
- Angehrn, Emil: Kultur und Geschichte – Historizität der Kultur und kulturelles Gedächtnis. In: Jaeger, Friedrich/Rüsen, Jörn (Hg.): Handbuch der Kulturwissenschaften. Themen und Tendenzen. Stuttgart u.a. 2011, S. 385–400.
- Assmann, Aleida 1999a: Zeit und Tradition. Kulturelle Strategien der Dauer. Köln u.a. 1999.
- Assmann, Aleida 1999b: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München 1999.
- Berek, Mathias: Kollektives Gedächtnis und die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Erinnerungskulturen. Wiesbaden 2009.
- Brunner, Walter: St. Oswald-Möderbrugg. Eine Gemeinde und ihre Geschichte Bd. 1. St. Oswald-Möderbrugg 2002.
- Fürhacker, Robert: Zu den Kacheln aus dem Schloss Hanfelden im Joanneum. In: Schloss Hanfelden – Einst & Jetzt 2018 (2), S. 23.
- Fürhacker, Robert/Theune, Claudia: Zur Geschichte von Schloss Hanfelden. Besitzer- und Nutzungsgeschichte. In: Schloss Hanfelden – Einst & Jetzt 2016 (1), S. 2–9.
- Hollegger, Manfred: Maximilian I. (1459–1519). Herrscher und Mensch einer Zeitenwende. Stuttgart 2005.
- Hollegger, Manfred: Hans Han d. J. (ca. 1450–1516), Amtmann und Mautner zu Oberzeiring und Unterzeiring, Erbauer von Schloss Hanfelden – eine Spurensuche. In: Schloss Hanfelden – Einst & Jetzt 2018 (2), S. 4–9.
- Janisch, Josef Andreas: Topographisch-statistisches Lexikon von Steiermark mit historischen Notizen und Anmerkungen Bd. 1. Graz 1875.
- Krauss, Ferdinand: Die eherne Mark. Eine Wanderung durch das steirische Oberland. Graz 1897.
- Kümper, Hiram: Knappen, Krisen, Kapital. Der mittelalterliche Bergbau von Oberzeiring und seine überregionale Bedeutung. Historisches Zeiring 3, Oberzeiring 2017.
- Loewy, Hanno/Moltmann Bernhard (Hg.) 1996: Erlebnis – Gedächtnis – Sinn: Authentische und konstruierte Erinnerung. Frankfurt am Main 1996.
- Muchar, Albert: Geschichte des Herzogthums Steiermark. Graz 1867.
- Pichler, Franz u.a.: Die Urbare, urbarialen Aufzeichnungen und Grundbücher der Steiermark. Gesamtverzeichnis mit Ausschluss der Herrschaften und Gülten der ehemaligen Untersteiermark. Unter Berücksichtigung landschaftlicher Steuerregister, der „Gülschätzung 1542“ und der Theresianischen Steuerrektifikation. Veröffentlichungen des Steiermärkischen Landesarchives Bd. 3/1 (A – J). Graz 1967.

- Reingrabner, Gustav: Protestanten in Österreich. Geschichte und Dokumentation. Wien u.a. 1981.
- Roth-Heege, Eva u.a.: Ofenkeramik und Kachelofen. Typologie, Terminologie und Rekonstruktion. Schweizer Beiträge zur Kulturgeschichte und Archäologie des Mittelalters Bd. 39. Basel 2012.
- Schmut, Johannes: Geschichtliches von Unterzeiring. In: Steirische Zeitschrift für Geschichte 1905 (3), S. 50–58.
- Schultes, Josef August: Reise auf den Glockner. Wien 1804.
- Steiner-Wischenbart, Josef: Gedenk-Schrift Gewerke Neuper in Unterzeiring bei Judenburg. Oberzeiring 1906.
- Theune, Claudia: Neue archäologische Forschungen in Schloss Hanfelden. In: Schloss Hanfelden – Einst & Jetzt 2018 (2), S. 9–16.
- Theune, Claudia/Winkelbauer, Iris: Schloss Hanfelden, Bericht Teil B. In: Fundberichte aus Österreich 2016 (55), Wien 2018, S. D6872–D6878.
- Wastler, Josef: Schloß Hainfelden in Obersteir. In: Mitteilungen der K.K. Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale 1888.
- Wiesflecker, Hermann/Hollegger, Manfred/Riedl, Kurt/Wiesflecker-Friedhuber, Ingeborg (bearb.): Ausgewählte Regesten des Kaiserreiches unter Maximilian I. 1493–1519, Bd. 1/2: Österreich, Reich und Europa März 1493–1495 (Kommission für die Neubearbeitung der Regesta Imperii bei der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Deutsche Kommission für die Bearbeitung der Regesta Imperii bei der Akademie der Wissenschaften und der Literatur zu Mainz (Hg.): Regesta Imperii XIV), Wien u.a. 1990.
- Wiesflecker-Friedhuber, Inge (Hg.): Quellen zur Geschichte Maximilians I. und seiner Zeit. Freiherr vom Stein-Gedächtnisausgabe Bd. 14. Darmstadt 1996.
- Winkelbauer, Iris: Die Wärmeversorgung in Schloss Hanfelden. In: Schloss Hanfelden – Einst & Jetzt 2018 (2), S. 17–22.

Der Weg der Zeichnung

Die Zeichnung als Medium der Kommunikation, Erinnerung und Selbstzeugnis des Bildhauers im 17. Jahrhundert

Nina Stainer

Entwurfsprozesse für plastische Bildwerke der frühen Neuzeit sind durch die spärliche Quellenlage schwer fassbar, vor allem für die Arbeitspraxis nördlich der Alpen sind wenige Dokumente überliefert. Die Existenz dreier Sammlungen von Zeichnungen, deren gemeinsamer Ursprung in einer österreichischen Bildhauerwerkstatt liegt, ermöglicht neue Einblicke in die bildhauerische Arbeit des 17. Jahrhunderts. Die Rolle der Zeichnungen in den Sammlungen von Ried im Innkreis, Innsbruck und Pécs wurde von verschiedenen Akteuren – Bildhauern, Auftraggebern und Sammlern – bestimmt. Anhand von Beispielen aus den Konvoluten widmet sich der Artikel den Funktionsebenen der Zeichnung als Medium der Ausbildung, der Weitergabe von Know-how und der persönlichen Erinnerung.

Early Modern sculptors' drawings fulfilled a variety of functions. Three collections of sketches, originating from a 17th century Austrian workshop, present a rare opportunity to gain new insight into the role of drawing in the sculptor's practical everyday life. Starting out as a medium of education and transmission of artistical knowledge, their professional purpose was to create a pool of ideas and formal solutions that all members of a workshop could rely upon. Although the majority of the drawings indicate a professional purpose, some show a different approach, bearing dedications and inscriptions indicating that they were crafted for personal reasons and thus used as personal memorabilia. The article evaluates the changing purposes of drawings throughout the time of their existence.

Entstehungsprozesse plastischer Bildwerke der frühen Neuzeit stehen immer wieder im Interesse der kunsthistorischen Forschung. Während der Themenkomplex lange Zeit im Rahmen monographischer Studien bearbeitet wurde, wurde durch die beiden von Peter Volk¹ und Konstanty Kalinowski² initiierten Symposien zu Entwurfsprozessen und Werkstattpraxis die frühneuzeitliche Bildhauerwerkstätte als Gesamtbetrieb thematisiert. Die spärliche Quellenlage stellt jedoch vor allem für die Erfassung der zünftig dominierten Kunstlandschaft nördlich der Alpen eine Herausforderung dar.

1 Volk 1986.

2 Kalinowski 1992.



memo

Empfohlene Zitierweise:
Stainer, Nina: Der Weg der Zeichnung. Die Zeichnung als Medium der Kommunikation, Erinnerung und Selbstzeugnis des Bildhauers im 17. Jahrhundert, in MEMO 4 (2019): Objekte der Erinnerung, S. 100–113. Pdf-Format, doi: 10.25536/20190405.

Die auf Schriftquellen basierende Forschung konzentriert sich in diesem Zusammenhang auf die Auswertung von Zunft- und Aufdingbüchern, aus denen sich Anhaltspunkte zur Ausbildung von Bildhauern des 17. Jahrhunderts nördlich der Alpen erschließen lassen. Das zünftische System, dem Bildhauer und Maler wie alle anderen Handwerke auch unterstellt waren, sorgte für eine Qualitätskontrolle der hergestellten Werke, regelte die Anzahl der tätigen Meister, um eine Überflutung des Marktes zu verhindern, und bot somit den Meisterbetrieben Schutz vor unqualifizierter Konkurrenz. Die Kehrseite der Medaille waren streng geahndete, regional unterschiedliche Regulierungen zur erlaubten Größe der Werkstatt, der Anzahl der Aufträge sowie Abgaben an die Zunft, nicht zu sprechen von Verpflichtungen religiöser und moralischer Art, deren Einhaltung von den Handwerkern streng eingefordert wurde.³ Sowohl zur Aufnahme in ein Lehrverhältnis als auch zur Ledigsprechung bei dessen Ende erfolgten – in gut geführten Zünften – Einträge in die Zunftbücher, mit Hilfe derer die zeitliche Erstreckung der Ausbildungsabschnitte nachvollzogen werden kann. Auch Handwerksordnungen, die für die jeweiligen Gewerke erlassen wurden, stellen eine wertvolle Quelle für die Handwerksforschung dar. Sie beinhalten neben Richtlinien zum ordnungsgemäßen Betrieb einer Werkstatt und der Ausführung von Aufträgen mitunter Vorgaben zur Ausbildung von Lehrlingen. Einer Handwerksordnung des Jahres 1496 aus Ulm ist beispielsweise zu entnehmen, dass die ansässigen Bildhauermeister dazu verpflichtet waren, ihre Lehrjungen im *entwerffen* zu unterrichten und ihnen das *schneyden und molen* beizubringen.⁴

Eine wichtige Errungenschaft stellt in diesem Zusammenhang die 2018 veröffentlichte, von Andreas Tacke herausgegebene Reihe *Statuta Pictorum*, eine kommentierte Edition der Malerordnungen im deutschsprachigen Raum des Alten Reiches, dar.⁵ Da nicht nur Maler, sondern auch Bildhauer als Mitglieder in die St. Lukas Gilde aufgenommen wurden, bietet sich auf Basis der Edition erstmals die Möglichkeit, die einzelnen Ordnungen vergleichend auf ihre Richtlinien für die Bildhauer, etwa hinsichtlich der Lehrlingsausbildung oder der Werkstattführung, zu untersuchen.

Neben der Auswertung schriftlicher Quellen nimmt die Erschließung plastischer Entwürfe einen wichtigen Stellenwert für die Erforschung frühneuzeitlicher Werkprozesse ein. Die Anzahl der erhaltenen *bozzetti* und *modelli* ist aufgrund ihrer fragilen Materialität meist klein, wenige, außergewöhnlich gut erhaltene Künstlernachlässe wie etwa jener des Giovanni Giuliani (1664–1744) in der österreichischen Zisterzienserabtei Stift Heiligenkreuz lassen jedoch erahnen, welchen Umfang der Formenfundus einer Werkstatt annehmen konnte.⁶ Der aus über hundert Terracottaentwürfen bestehende Nachlass des ab 1711 als *familiaris* in Heiligenkreuz tätigen Giuliani wurde dem Stift testamentarisch überantwortet und überdauerte daher auch nach seinem Ableben unter außergewöhnlich guten Erhaltungsumständen.⁷

In der Regel gestaltet sich auch der Zugang zu plastischen Entwürfen durch ihre Verteilung der Entwürfe auf Sammlungen, Museen, Kunsthandel und Privatbesitz unübersichtlich. Die rezente Publikation von Tomáš Hladík, die sich

3 Tacke 2013, S. 279.

4 Huth 1967, S. 13–14.

5 Tacke 2018.

6 Ronzoni 2005, S. 14.

7 Ronzoni 2005, S. 9.

der Entwurfspraxis ausgewählter barocker Bildhauerwerkstätten in Mitteleuropa widmet und Bestände, beispielsweise aus den Werkstätten von Johann Baptist Straub (1704-1784) und Ignaz Günther (1725-1775), erschließt, stellt damit einen umso wertvolleren Beitrag auf diesem Gebiet dar.⁸

1. Die Zeichnung des Bildhauers

Neben plastischen Entwürfen sind aus frühneuzeitlichen Bildhauerwerkstätten auch Zeichnungsbestände überliefert, denen sich der vorliegende Beitrag widmet. Die Rolle der Zeichnung für die bildhauerische Praxis wurde in der Literatur vielfach als problematisch bezeichnet – eine Auffassung, die vor allem den inhärenten Medienwechsel von der zweidimensional angelegten Graphik zur dreidimensionalen Plastik thematisiert.⁹ Sowohl der kunsttheoretische Diskurs als auch eine Anzahl an überlieferten Zeichnungen lassen jedoch darauf schließen, dass die graphische Werkvorbereitung einen wichtigen Stellenwert im Schaffen vieler Bildhauer einnahm.

Ergänzend zu praktischen Funktionen im Werkprozess werden der Zeichnung besondere gesellschaftspolitische Implikationen zugeschrieben. Das strenge zünftische Reglement, das die Arbeit des Bildhauers bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts wesentlich mitbestimmte und einschränkte, konnte formal zwar durch eine Tätigkeit als Hof- oder Klosterbildhauer umgangen werden, die Mehrheit der Bildhauer profitierte jedoch naturgemäß nicht von dieser Alternative.¹⁰ Der Wunsch nach einer Emanzipation vom zünftischen Regelwerk wurde über die inhaltliche Unterscheidung zwischen Handwerk und Kunst argumentiert, eine Diskussion, die sich in Italien bereits im 16. Jahrhundert ankündigte.¹¹ Ausdruck dieser Abgrenzungstendenzen war die Forderung nach einer fundierten theoretischen Ausbildung in den künstlerischen Handwerken, die auch einen Perspektivenwechsel in der Art des Wissenserwerbs mit sich brachte: Die Ausbildung sollte nicht mehr auf dem Prinzip der Nachahmung eines Meisters oder bestehender Vorlagen basieren, sondern die Grundlagen der Kunst miteinbeziehen.¹² Im Zentrum dieses Gedankens stand das Studium nach der Natur und dem lebenden Modell – der *disegno*.¹³ Die geistige Betätigung, die ihren Ausdruck in der Zeichnung fand, sollte eine klare Unterscheidung zur körperlichen Arbeit des Handwerkes bringen und wurde zu einem Emblem der theoretisch fundierten Ausbildung.¹⁴ Zur Ausübung dieses Modellstudiums bildeten sich in Italien im 16. Jahrhundert Zeichenkreise, die zu Beginn als informelle Zusammenkünfte organisiert waren und sich später zu privaten Akademien entwickelten. So gilt etwa die Florentiner Werkstatt des Bildhauers Baccio Bandinelli als eine der ersten frühen Akademien.¹⁵ Nördlich der Alpen ist die Existenz solcher Zeichenzirkel, in denen man sich mittels der Zeichnung einem Paradigmenwechsel annäherte, erst im 17. Jahrhundert bekannt.¹⁶

8 Hladík 2016.

9 Van Gastel 2015, S. 24.

10 Pevsner 1940, S. 115, S. 126.

11 Eschenburg 2001, S. 15.

12 Wood 2005, S. 37.

13 Pevsner 1940, S. 73.

14 Eschenburg 2001, S. 17.

15 Eschenburg 2001, S. 15.

16 Tacke 2006, S. 105.

Der Bestand an Zeichnungen aus nordalpinen Bildhauerwerkstätten ist, ähnlich dem an plastischen Entwürfen, überschaubar und war verschiedenen Faktoren unterworfen. In einigen Fällen haben sich im Rahmen von Vertragsabschlüssen beigelegte Präsentationszeichnungen erhalten, wie es etwa beim Entwurf des Altars von Wasserburg am Inn aus der Werkstatt der Brüder Martin und Michael Zürn der Fall ist.¹⁷ Ein zweiter begünstigender Umstand für die Aufbewahrung von Zeichnungen ist die Fortführung des Bildhauerhandwerks über mehrere Generationen einer Familie hindurch: So ist beispielsweise eine Sammlung von 174 Skizzen aus dem Besitz der oberösterreichischen Bildhauerefamilie Schwanthaler erhalten, die von der Mitte des 17. bis zum 19. Jahrhundert innerhalb der Familie weitergereicht und ergänzt wurde.¹⁸

Ein dritter, wesentlicher Faktor ist die durch das Zunftwesen gestützte Ausbildung von Lehrlingen und Beschäftigung von Gesellen innerhalb eines Meisterbetriebes. Wie eingangs beschrieben, wurden Lehrlinge im Umgang mit Werkmaterialien wie Holz oder Stein, aber auch im *entwerffen* ausgebildet, ein Terminus, der sich sowohl auf plastische als auch graphische Entwürfe beziehen kann.

Der Fund einer Sammlung von 132 Zeichnungen durch Erich Egg im Jahr 1955 und die folgende Zuschreibung an die Werkstatt des Bildhauers Thomas Schwanthaler (1634–1707) bestätigt die Wichtigkeit der graphischen Werkvorbereitung.¹⁹ Das umfangreiche Konvolut wird bis heute nach seinem Fundort in Tirol als „Imster Skizzenbuch“ bezeichnet – wobei die lose in einem Umschlag aufbewahrten Blätter kein geschlossenes Skizzenbuch im traditionellen Sinn darstellen.²⁰ Signaturen dreier verschiedener Hände, darunter Schwanthalers ligiertes Kürzel *TS* sowie Datierungen, die sich über den Zeitraum von 1667–1799 erstrecken, lassen darauf schließen, dass das Konvolut auf ihn zurückgeht und später durch andere Bildhauer erweitert wurde.

Diese These wurde einige Jahre später durch einen weiteren Fund gefestigt: Im Jahr 1979 identifizierte der Kunsthistoriker László Boros eine Skizzen-sammlung, die in einer Pfarre nahe der ungarischen Stadt Pécs aufbewahrt wurde, anhand der Signatur *TS* als ein Konvolut von Bildhauerzeichnungen aus dem Umkreis Schwanthalers.²¹ Das sogenannte „Skizzenbuch von Pécs“ umfasst 230 Zeichnungen auf Blättern unterschiedlicher Formate, die nachträglich zu einem Buch gebunden wurden. Wie das Imster Skizzenbuch enthält auch das Konvolut von Pécs eine kleine Gruppe an Blättern mit dem ligierten Signaturkürzel *TS*, die durch weitere Zeichnungen von anderen Bildhauern ergänzt wurden.

Die Synopsis der drei Sammlungen von Handzeichnungen von Ried, Imst und Pécs, deren gemeinsamer Ursprung in der Bildhauerwerkstatt Thomas Schwanthalers liegt, ermöglicht wertvolle Einblicke in die bildhauerische Praxis des 17. Jahrhunderts. Während der Nachlass der Familie Schwanthaler über Generationen nur innerhalb der Familie weitergegeben wurde, illustrieren die beiden Sammlungen von Imst und Pécs eine andere Entstehungsgeschichte:

17 Zoege von Manteuffel 1969, A. 78.

18 Der graphische Nachlass wird heute im Museum der Stadt Ried im Innkreis aufbewahrt.

19 Egg 1955, S. 14. Die Sammlung befindet sich heute im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck.

20 Die Bezeichnung wurde durch Egg etabliert und seit der initialen Publikation in der Forschung so verwendet, sie wird daher auch im vorliegenden Beitrag beibehalten.

21 Boros 1992, S. 68. Das Konvolut wird heute im Diözesanarchiv von Pécs aufbewahrt.

Ein Kernbestand kann anhand von Signaturen auf die Werkstatt Thomas Schwanthalers zurückgeführt werden. Der restliche, weitaus größere Anteil an Zeichnungen wurde durch Schüler Schwanthalers ergänzt und auf ihren Reisen in verschiedene Regionen Mitteleuropas transportiert, wodurch sich die Fundorte in Tirol und Ungarn erklären. Die Skizzenbücher von Imst und Pécs dokumentieren ein Netzwerk, das sich zwischen sechs identifizierbaren Protagonisten entspinnt und geben damit Einblick in die Praxis der Weitergabe formalen und technischen Know-hows im Rahmen der zünftisch organisierten Ausbildung des Bildhauers. Die Rolle der in den Skizzenbüchern überlieferten Zeichnungen wurde von verschiedenen Akteuren – Bildhauern, Auftraggebern und Sammlern –, durch deren Hände die Blätter im Lauf der Jahre gingen, bestimmt. Den Zeichnungen wurden dadurch verschiedene Funktionsebenen eingeschrieben, die einander nicht ablösen, sondern vielmehr ergänzten und erweiterten – ein Betrachtungswandel, der im folgenden Text nachvollzogen werden soll.

2. Die Skizze im Werkstattkontext

Am Beginn steht die Zeichnung in ihrer Rolle als Medium der bildhauerischen Ausbildung: Während der üblicherweise fünfjährigen Lehrzeit in der zünftischen Werkstatt erlernte der Bildhauer das Zeichnen als eine von vielen Fertigkeiten.²² In den Skizzenbüchern von Imst und Pécs finden sich Blätter, die entlang einer mittigen Achse auf dem Blatt angeordnete Skizzen floraler Ornamente zeigen (**Abb. 1**). Es werden verschiedene Varianten plastischer Verzierungen durchgespielt, die später bei der Planung und Ausführung von Altären, Kirchenmöbeln oder auch kleineren Objekten wie Holzrahmen zur Verwendung kommen konnten. Vorlagen für solche Studien lieferten Musterbücher wie etwa die Publikation von Rutger Kasemann mit dem Titel: *Architectur, Nach Antiquitetischer Lehr und Geometrischer Außtheylung: allen Kunstreichen Handtwerckern, Werckmeistern, Goldtschmieden, Bildthäuweren, Schreyneren, Steinmetzeren, Maleren (...)*.²³ Die Handzeichnung fungierte in dieser Phase als ein Mittel, Auge und Hand im *entwerffen* zu schulen und eine theoretische Grundlage für kommende Arbeitsaufgaben aufzubauen.

Sobald sich der Blick nicht mehr nur auf den einzelnen Bildhauerlehrling richtet, sondern auch seine Umgebung einbezieht, wird auch die Zeichnung um eine Bedeutungsebene erweitert. Zeichnungen wurden im Werkstattkontext als Entwurfsskizze für ein entstehendes Werk oder als *ricordo* für eine abgeschlossene Arbeit angefertigt – mit dem Ziel, für ein ganzes Team von in der Werkstatt tätigen Personen von Nutzen zu sein. Die Darstellung eines Bildhauerateliers von Norbert Grund belegt die Verwendung von graphischen Vorlagen, die im Werkstatttraum gut sichtbar angebracht sind

Abb. 1 Studien für Ornamente, Rötrel, 215 × 337 mm und 200 × 320 mm, Skizzenbuch von Pécs, Rötrel, Skizzenbuch von Pécs, Archiv der Diözese Pécs, Nr. 65.



22 Lehrbrief des Bildhauers Caspar Prielmayer, Überlingen, 24.5.1625, publ. bei Zoege von Manteuffel 1969, S. 250.

23 Kasemann 1652, S. 31, 32 und 44.



Abb. 2 Norbert Grund, Bildhauerwerkstatt, um 1767, Öl auf Holz, ca. 25 × 34,8 cm, Prag, Národní Galerie.

(Abb. 2). Die Zeichnungen standen einer kleinen Gruppe von Fachleuten offen und wurden so zum werkstattinternen Speichermedium. Die Rötelseizung eines Bischofs, die im Imster Skizzenbuch überliefert ist (Abb. 3), ist als ein solches Blatt zu sehen: Die in der Hüfte nach vorne geneigte Figur ist auf einer schmalen Sockelplatte positioniert. Der Mantel wird um den Arm herumgeführt und in der Taille zusammengehalten, sodass sich in einem langen Bogen zum vorgestellten Fuß auslaufende Falten bilden. Die Skizze entspricht der am Aufsatz des 1669 von Thomas Schwanthaler am Altar von Ried im Innkreis ausgeführten



Abb. 3 Bischof, Rötelseizung, 205 × 155 mm, Imster Skizzenbuch, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Inv. Nr. 93.



Abb. 4 Thomas Schwanthaler, Florianialtar, Aufsatz, Pfarrkirche Ried im Innkreis, Bräuer-Kapelle, 1669.

Skulptur eines Bischofs (**Abb. 4**). Da es sich um eine unsignierte Zeichnung handelt bleibt offen, ob Schwanthaler selbst oder einer seiner Mitarbeiter die Skizze anfertigte. Aufgrund der hohen Übereinstimmung von Zeichnung und ausgeführter Skulptur ist aber jedenfalls davon auszugehen, dass ein *ricordo* nach dem ausgeführten Werk vorliegt. Der Übergang von der Einzelstudie zur geteilten, technischen Arbeitsskizze setzt voraus, dass sich eine Tradition des Aufbewahrens etabliert hat, die den Aufbau eines solchen Werkstattfundus ermöglicht. Eine solche Sammlung konnte, wie im Fall der Zeichnungen in Ried im Innkreis, durch die Aufbewahrung der Skizzen im familiären Kontext über mehrere Generationen hinweg weitergeführt werden.²⁴

3. Die Zeichnung auf Wanderschaft

Während die Zeichnungen von Ried bedingt durch den Wohnort der Familie an ihrem Entstehungsort verblieben, wurden andere Zeichnungen aus dem für die Werkstatt entwickelten Kreislauf gelöst. Die Sammlungen von Imst und Pécs erzählen die Geschichte der Wanderschaft: Sie bestehen aus Blättern, die ursprünglich als Ausbildungsmedium und Formenschatz in der Werkstatt Schwanthalers verwendet wurden und später in den Besitz der wandernden Bildhauergesellen übergingen. Thomas Schwanthaler kann in diesem Sinne als gemeinsamer Nenner und künstlerischer Ursprung der beiden Konvolute angesehen werden. Da im Gegensatz zu den Blättern in Imst und Pécs keine der Zeichnungen im Nachlass von Ried datiert oder mit einem Namenskürzel signiert wurde, kann darauf geschlossen werden, dass die Blätter erst eine Signatur erhielten, wenn sie in fremde Hände übergeben wurden.²⁵ Durch die Weitergabe der Skizzen an seine Schüler, die sich auf Wanderschaft begaben oder Aufträge an verschiedenen Orten annahmen, stellte sich eine Art postalisches Prinzip ein, das durch die kontinuierliche Weitergabe über Generationen von Lehrern und Schülern vervielfacht wurde:²⁶ Zeichnungen wurden von Handwerker zu Handwerker weitergegeben, die Kompositionen modifiziert und durch eigene Skizzen ergänzt. Anhand von Signaturen können weitere fünf Hände unterschieden werden, die im Lauf der Zeit an der Erhaltung und Erweiterung der Sammlungen von Imst und Pécs beteiligt waren: die Tiroler Bildhauer Andreas Thamasch (1639-1697), Johann Paulin Tschiderer (1662-1720) und Andreas Kölle (1680-1722), sowie die im süddeutschen Stift Kaisheim tätigen Matthias Winterhalder und Georg Hoffer, deren Lebensdaten noch unbekannt sind.

Eine besondere Vermittlerrolle nahm der in Tirol geborene Andreas Thamasch ein, dessen Hauptwerke sich in den Zisterzienserstiften Stams in Tirol und dem schwäbischen Kaisheim befinden.²⁷ Nach Lehrjahren bei dem Tiroler Bildhauer Michael Lechleitner (1614-1669) ist er in den Jahren 1671-1673 als Geselle bei Thomas Schwanthaler in Ried im Innkreis fassbar. Thamaschs

24 Das Konvolut umfasst 174 Blätter, die im Zeitraum 1650-1748 kontinuierlich verwendet und erweitert wurden.

25 Nach dem gleichen Prinzip findet sich etwa in einer Mappe mit Zeichnungen des Bildhauers Johann Worath (1609-1680), der für das österreichische Stift Schlägl tätig war, kein signiertes Blatt. Auch Arbeitszeichnungen von Lukas Kilian in Augsburg sind unsigniert. Vgl. Ramharter 1994, S. 39 und Michels 2001, S. 50.

26 Weigel 2002, S. 46.

27 Gauss 1973, S. 32 und Richter 2013, S. 341.

Name scheint aufgrund von Streitigkeiten mit einem anderen Rieder Bildhauergesellen in den Gerichtsakten auf.²⁸ Thamasch begab sich den Aufzeichnungen nach zu schließen, im Jahr 1673 in Richtung des nördlich von Augsburg gelegenen Stiftes Kaisheim, ab 1674 war er auch für das Stift Stams tätig.²⁹ Bei seinem Weggang aus der Rieder Werkstätte hatte Thamasch bereits den Nucleus des Imster Skizzenbuches im Gepäck und wurde durch seine Tätigkeit in Kaisheim und Stams zum Multiplikator für die Kenntnisse, die er während seiner Zeit in der Schwanthaler Werkstatt erworben hatte. Thamasch arbeitete in Kaisheim mit anderen Bildhauern, etwa Matthias Winterhalder, zusammen und bildete eigene Schüler aus – darunter Johann Paulin Tschiderer und Andreas Kölle.³⁰

Auf diese Weise entspann sich eine Art des visuellen Dialogs, die es auch den nachfolgenden Bildhauern erlaubte, sich auf die Bildsprache Schwanthalers zu beziehen ohne seine Werkstatt selbst besucht zu haben.

In doppeltem Sinn fand dadurch sowohl ein tatsächlicher Austausch von know-how durch physisches Material als auch eine inhaltliche Kommunikation zwischen Bildhauern verschiedener Generationen statt. So wird der Künstler gleichzeitig zum Sammler – er gibt Formenmaterial weiter und speist damit künstlerische Ideen in einen kollektiven Fundus ein, erhält aber auch Impulse und entwickelt diese in seinem Schaffen neu.

Diese Weitergabe und Neuentwicklung künstlerischer Formlösungen wird durch eine Folge von drei Blättern im Skizzenbuch von Pécs sehr deutlich illustriert. Die Zeichnungen sind in Rötelkreide ausgeführt und zeigen den Evangelisten Johannes, wobei das älteste Blatt auf Thomas Schwanthaler selbst zurückgeht – es ist ins Jahr 1672 datiert und mit seiner ligierten Signatur TS versehen (**Abb. 5**). Der Evangelist, der mit seinem Attribut, dem Adler, dargestellt ist, steht auf einer Sockelplatte, das aufgeschlagene Buch ist in die Hüfte gestützt, sein Blick auf das Tier zu seinen Füßen gerichtet. Er zeigt die für Schwanthalers Kompositionen charakteristisch elegante, fast tänzerische Körperhaltung mit deutlichem Kontrapost. Der mit feinem Strich ausgeführte Kragen des Untergewandes ist sorgfältig ausgeführt, der gebauschte Mantel durch die Verwendung von Parallelschraffuren in unterschiedlicher Stärke durchgestaltet. Rechts unten ist deutlich die Signatur TS lesbar – zwischen den Beinen des Adlers wurde zudem die Jahreszahl 1672 untergebracht.

Das zweite Blatt kann aufgrund stilistischer Merkmale dem Bildhauer Matthias Winterhalder zugeschrieben werden, von dem im Skizzenbuch von Pécs insgesamt 14 Zeichnungen, darunter auch signierte Exemplare, erhalten sind (**Abb. 6**). Seine Zeichnung orientiert sich in Komposition, Faltengebung und Modellierung sehr stark an der Vorlage. Details, wie das Gesicht des Evangelisten, das weniger lieb-

Abb. 5 Thomas Schwanthaler, Johannes Evangelist, Rötel, 285 × 341 mm, signiert und datiert 1672, Skizzenbuch von Pécs, Archiv der Diözese Pécs, Nr. 32.



28 Marktgerichtsprotokoll des kfstl. Marktes Ried im Innkreis, 1671, fol. 38v. folgende, publ. in: Heinzl 2007, S. 144.

29 Paula 2001, S. 96.

30 Portenlänger 1980, S. 297.



Abb. 6 Matthias Winterhalder, Johannes Evangelist, Rötel, 215 x 337 mm, Skizzenbuch von Pécs, Nr. 24.



Abb. 7 Georg Hoffer, Johannes Evangelist, Rötel, 215 x 337 mm, Skizzenbuch von Pécs, Archiv der Diözese Pécs, Nr. 36.

lich und gelängter dargestellt wird, aber auch die bildfüllende Umsetzung der Figur unterscheiden sein Blatt deutlich von jenem Schwanthalers. Auffallend ist, dass Winterhalders Version spiegelverkehrt zur ursprünglichen Komposition ausgeführt wurde. Der leichte Farbauftrag mit schwachen Kontrasten verstärkt den Eindruck, dass es sich bei dem Blatt um einen Abklatsch handelt.³¹ Winterhalders Skizze vermittelt den Eindruck eines sehr gewandten Zeichners, der sich stark an Schwanthaler orientierte und einige wichtige Komponenten übernahm. Seine Figuren zeigen einen ähnlichen, eleganten Schwung, gleichzeitig sind sie jedoch von einer organischen, gewichtigen Körperlichkeit. Skulpturen, die auf Winterhalder zurückgeführt werden könnten, sind derzeit noch nicht bekannt, durch das Skizzenbuch von Pécs lässt sich jedoch ein Eindruck von seinem Schaffen gewinnen.³²

31 Als Abklatsch wird eine einfache Methode der Kopie bezeichnet, bei der ein angefeuchtetes Blatt mittels Druckwalzen auf die Rötelzeichnung gepresst und somit eine gespiegelte Version der ursprünglichen Komposition abgedruckt wird. Koschatzky 1980, S. 117.

32 Trotz des klingenden Familiennamens, der auf die aus dem Schwarzwald stammende Bildhauerdynastie Winterhalder verweist, aus der vor allem Josef d. Ältere hervorsticht, existieren keine Aufzeichnungen zu einem Matthias Winterhalder. Bisher bekannt sind die Brüder Adam (ca. 1652-1737 in Vöhrenbach) und Barthel (1662-?). Besondere Bekanntheit erlangte Josef d. Ä. (10.1.1702, Vöhrenbach – 25.12.1769, Wien), Sohn von Adam, der über München nach Wien kam, wo er seine Ausbildung an der Akademie erhielt und als Bildhauer, Maler, Elfenbeinschnitzer und Zeichner tätig war. Er war – gleichzeitig mit Michael Zürn – in den 1730er Jahren an der Ausstattung der Basilika Mariä Heimsuchung in Olmütz beteiligt. Von Josef d. Ä. ist eine Gruppe von Federzeichnungen in der Mährischen Galerie in Brünn erhalten, die sich auf sein skulpturales Werk beziehen. Stehlik 1992, S. 86f. Sein Neffe war Josef Winterhalder d. J., der bei seinem Onkel aufwuchs und als Maler tätig war. Siehe Kratinová 1988, S. 106.

Das dritte Blatt der Reihe zeigt eine signierte und datierte Zeichnung des Bildhauers Georg Hoffer aus dem Jahr 1692 (**Abb. 7**). Auch er übernimmt die Komposition sowie die charakteristische Falte am Kragen und jene des Mantels, der sich über dem Buch aufbauscht, um dann in einer langen Bahn nach unten zu fallen. Im Unterschied zu Winterhalder interpretiert Hoffer die Figur mit schweren, voluminösen Gewandfalten und deutlichen Variationen in der Modellierung auf seine Weise. Auch Georg Hoffer ist derzeit nur aufgrund seiner insgesamt 71 signierten Zeichnungen im Skizzenbuch von Pécs bekannt, deren älteste aus dem Jahr 1690 und die jüngste von 1697 stammt.

Als Vermittler zwischen Schwanthaler und den beiden in Kaisheim tätigen Bildhauern fungierte Andreas Thamasch: Er war im Entstehungsjahr der Rötzelzeichnung Schwanthalers, 1672, noch als Geselle in dessen Werkstatt tätig und brachte die Skizze in seinem Gepäck nach Kaisheim.

4. Die Skizze als Selbstzeugnis

Neben den tatsächlich im Werkprozess verwendeten Zeichnungen kann innerhalb der Skizzenbücher von Imst und Pécs außerdem eine Gruppe an Blättern ausgemacht werden, die sich durch Inschriften und Notizen auszeichnen. Die Inschriften beziehen sich meist auf biographische Stationen im Leben der Bildhauer, beispielsweise den Ledigspruch aus der Lehre oder Ortswechsel während der Gesellenwanderung. Anhand dieser Anhaltspunkte zu Orten, Zeitpunkten und involvierten Personen, die in Ermangelung anderer Quellen nur durch die Zeichnungen nachvollziehbar sind, können nicht nur weitere biographische Stationen eines einzelnen Künstlers, sondern die Biographie eines ganzen Netzwerkes erfasst werden.

Eine Rötzelzeichnung im Imster Skizzenbuch zeigt eine Darstellung des Hl. Andreas (**Abb. 8**). Nur undeutlich ist ein kleiner Kopf mit vollem, wehendem Barthaar zu erkennen, der Blick des Heiligen ist auf den Kreuzesarm gerichtet, den er mit seinem linken Arm umfasst, wobei seine Finger noch deutlich auf dem Holz zu sehen sind. Das Standmotiv zeigt einen deutlichen Kontrapost und der Oberkörper entwickelt sich in einem dynamischen Schwung aus der Hüfte heraus. Die langen Gewandfalten fallen beruhigt zu Boden. Das Blatt ist im oberen Teil sehr verwischt, die mit Feder und Tinte hinzugefügte Widmungsinschrift ist hingegen deutlich entzifferbar und lautet *Ich Johannes Schwanthaller verehere dem Andre Tomäs an seinen geburts tag zur gedechtnus ano 1673*. Sie identifiziert das Blatt als Geburtstagsgeschenk, das Andreas Thamasch im November 1673 erhielt. Unterzeichnet wurde es nicht von seinem Meister Thomas, sondern von *Johannes Schwanthaller*. Hier



Abb. 8 Johannes Schwanthaler, Hl. Andreas, Widmungszeichnung für Andreas Thamasch, 1673, Rötzel, 150 × 105 mm, Imster Skizzenbuch, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, o. Inv. Nr. – Widmung: *Ich Johannes Schwanthaller verehere dem Andre Tomäs an seinen geburts tag zur gedechtnus ano 1673*.

handelt es sich mit großer Sicherheit um seinen jüngeren Bruder Johannes, über den uns, abgesehen vom Datum seiner Taufe, keine Informationen bekannt sind. Er war am 15.9.1637 in Ried getauft worden und daher zum Zeitpunkt des Entstehens der Zeichnung 36 Jahre alt.³³ Zwischen ihm und dem nur wenig jüngeren Andreas Thamasch, der sich zu diesem Zeitpunkt bereits zwei Jahre lang als Geselle in Ried aufhielt und vermutlich, den Gepflogenheiten entsprechend, im Haus Schwanthalers wohnte, scheint sich ein freundschaftliches Verhältnis entwickelt zu haben, das Johannes dazu veranlasste, die Zeichnung anzufertigen und mit einer Widmung zu versehen. Die Rötelseichnung fungiert hier als ein Objekt der Wertschätzung: Durch die Darstellung des Namenspatrons wird ein direkter Bezug zum Beschenkten hergestellt, die Widmungsinschrift wird gleichzeitig zur Signatur.

Ein weiteres Blatt, das durch eine Inschrift ergänzt wurde, ist im Imster Skizzenbuch überliefert und stammt von Andreas Kölle, der 1680 im Tiroler Fendels geboren wurde. Möglicherweise war er für kurze Zeit als Lehrling bei Andreas Thamasch in Stams tätig, der jedoch bereits 1697 verstarb.³⁴ Gesichert ist hingegen, dass Andreas Kölle später nach Donauwörth zog, um bei dem dort ansässigen Johann Franz Paulin Tschiderer – selbst ein ehemaliger Schüler von Andreas Thamasch – seine Lehre zu beginnen.³⁵

Die querformatig angelegte Rötelseichnung zeigt in der linken Bildhälfte den heiligen Joachim, rechts die heilige Anna (**Abb. 9**). Die Skizze trägt Kölles charakteristische Handschrift: Mit kräftigen Rötelseichen modelliert er wulstige Gewandfalten, die den Gesamteindruck seiner Figuren dominieren, die



Abb. 9 Andreas Kölle, Joachim und Anna, doppelseitig, Rötelseiche, 205 × 150 mm, *ich Andrä Khölle alls lehrjung in Thannawörth im Jahr 1699*, Imster Skizzenbuch, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, o. Inv. Nr.

33 Pfarrarchiv Ried im Innkreis, Taufbuch II, S. 35.

34 Egg 1955, S. 14.

35 Stiftsarchiv Stams Copia 1677, zit. nach Portenlänger 1980, S. 297.

Füße stecken in grobem Schuhwerk. Das Standmotiv wirkt etwas labil, überhaupt werden die Figuren eher durch das bauschige Gewand bestimmt, ein organisch bewegter Körper ist kaum erahnbar. Zwischen den beiden Figuren hielt Kölle in der Blattmitte fest: *Ich Andrea Khelle als lehrjung in thannawerth im 1699 jar*. Zu welchem Zeitpunkt er seine Lehre im süddeutschen Donauwörth begann, ist nicht bekannt, anhand des Zunftbuches lässt sich jedoch rekonstruieren, dass er im Jahr 1702 ledig gesprochen wurde.³⁶ Damit kann angenommen werden, dass er bei fünfjähriger Lehre im Jahr 1698 nach Donauwörth kam und mit der Zeichnung eine Erinnerung an diese Zeit – vielleicht seinen ersten Jahrestag? – schaffen wollte. Nach Abschluss seiner Lehre ist Kölle im Jahr 1711 anlässlich seiner Heirat wieder in seinem Heimatort Fendels verzeichnet, von wo er in den folgenden Jahren Aufträge für das Stift Stams und umliegende Gemeinden ausführte.³⁷ Es ist anzunehmen, dass er bei seinem Weggang aus Donauwörth einige Zeichnungen aus dem Fundus seines Lehrers bei sich hatte – darunter Blätter Schwanthalers und Thamaschs. Nur wenig später bezieht sich Kölle direkt auf eines dieser Blätter, nämlich jene Zeichnung, die Thamasch im November des Jahres 1673 als Geburtstagsgeschenk von Johannes Schwanthaler erhalten hatte: Die Rötelzeichnung des Hl. Andreas (**Abb. 8**). In den Jahren 1720/21 arbeitete Kölle in der Kirche von Ried bei Landeck und führte dort unter anderem eine Figur des Hl. Andreas am linken Seitenaltar aus.³⁸ Sowohl die leicht nach hinten geneigte Pose mit dem nach oben gewandten Kopf, als auch Details wie der fliegenden Bart, die quer vor dem Bauch verlaufende Draperie und die feingliedrigen Hände, die sich hell vom Holz des Kreuzes abheben, stimmen mit der Zeichnung überein. Kölle bezog sich damit auf eine Formlösung, die beinahe fünfzig Jahre zuvor in der Werkstatt Thomas Schwanthalers entstand und ihm nur über eine Rötelzeichnung bekannt war.

Mit Andreas Kölle schließt sich der Kreis von der Entstehung des Imster Skizzenbuches bis zu seiner Auffindung im Jahr 1955: Seine Söhne Josef, Franz und Christian erlernten ebenfalls das Bildhauerhandwerk und führten die Werkstatt nach dem Tode ihres Vaters im Jahr 1755 bis 1790 weiter.³⁹ Es ist anzunehmen, dass auch sie die Sammlung an Zeichnungen aus dem Erbe ihres Vaters weiterverwendeten. Im Jahr 1910 wurde das Konvolut, wie eingangs erwähnt, aus dem Nachlass von Andreas Kölle von dem Maler Albert Rettenbacher gekauft, der in Ried im Oberinntal tätig war. Durch ihn gelangte das Skizzenbuch schließlich in die Sammlung des Heimatmuseums der Stadt Imst, wo Erich Egg 1955 die Sammlung als Bildhauerzeichnungen identifizierte.⁴⁰

5. Fazit

Die Synopsis der drei Sammlungen von Ried, Imst und Pécs zeigt, dass die Ausbildung im Zeichnen fixer Bestandteil der bildhauerischen Ausbildung im Umkreis Thomas Schwanthalers war. Über die graphische Werkvorbereitung hinaus erfuhren die Blätter im Lauf ihrer Reise außerdem einen Bedeutungs-

36 Portenlänger 1980, S. 47.

37 Lorenz 1952, S. 69.

38 Salner 1991, S. 22.

39 Lorenz 1952, S. 71.

40 Inventarbuch Museum im Ballhaus, Imst 1910.

wandel, der sich anhand der Skizzenbücher von Imst und Pécs nachvollziehen lässt. Im Unterschied zu den ursprünglichen Arbeitszeichnungen, die in erster Linie der Dokumentation von Formlösungen dienten, wurden einzelne Blätter durch Widmungen und Inschriften in persönliche Erinnerungsobjekte verwandelt. Die Skizze kann damit auch als eine Hinterlassenschaft des Bildhauers begriffen werden, in der sich berufliche und private Ebenen überschneiden. Mit zunehmender zeitlicher sowie räumlicher Entfernung von ihrem Ursprung findet auch ein Betrachtungswandel statt: Die Zeichnung wird zu einem Medium der Erinnerung, der Kommunikation und Selbstzeugnis des Bildhauers. Charakteristisch ist, dass sich solche Blätter in den Skizzenbüchern von Imst und Pécs und nicht im Nachlass der Familie Schwanthaler erhalten haben, da die Zeichnungen häufiger bei der Weitergabe an Bildhauerkollegen signiert und datiert wurden.

Der letzte Zustand, in dem sich die Skizzen bis heute befinden, ist vergleichbar mit einem „offenen Brief“⁴¹. Die Zeichnungen werden nicht mehr nur von Bildhauern verwendet und bewahrt, sondern möglicherweise von einem Sammler gekauft oder in ein Archiv eingegliedert, und stehen damit einem breiten Publikum offen.⁴² Wood bezeichnete diesen Augenblick der Öffnung als die „Geburt der Zeichnung als Sammlerstück“.⁴³ So wurden die Skizzen einem nichtfachlichen Publikum zugänglich und gingen in den Status von Sammlerstücken über, in dem sie heute auf uns gekommen sind – und immer noch, als offener Brief, gelesen werden können.

6. Bibliografie

- Bach, Friedrich Teja: Overture. In: Ders. (Hg.): Öffnungen – Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung. Paderborn 2009, S. 9–26.
- Boros, László: Eine österreichische Bildhauerskizzen-Sammlung aus dem 17. Jahrhundert. In: Kalinowski, Konstanty (Hg.): Studien zur Werkstattpraxis in der Barockskulptur des 17. und 18. Jahrhunderts. Poznań 1992, S. 67–82.
- Egg, Erich: Aus Thomas Schwanthalers Skizzenbuch. In: Das Münster 1955 (8), S. 14–20.
- Eschenburg, Barbara: Pygmalions Werkstatt: die Erschaffung des Menschen im Atelier von der Renaissance bis zum Surrealismus, zur Ausstellung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus (8. September bis 25. November 2001, München). Köln 2001.
- Gauss, Ulrike: Andreas Thamasch 1639–1697. Stiftsbildhauer in Stams und Meister von Kaisheim. Weißenhorn 1973.
- Hladík, Tomáš: Die Bildhauerwerkstatt der Barockzeit in Mitteleuropa. Vom Entwurf zur Ausführung. Prag 2016.
- Heinzel, Brigitte: Der Bildhauer Thomas Schwanthaler (1634 – 1707), Ried im Innkreis 2007.
- Huth, Hans: Künstler und Werkstatt der Spätgotik. Augsburg 1967.
- Kalinowski, Konstanty: Studien zur Werkstattpraxis der Barockskulptur im 17. und 18. Jahrhundert. Poznań 1992.
- Kasemann, Rutger: Architectur, Nach Antiquitetischer Lehr und Geometrischer Außtheylung: allen Kunstreichen Handtwerckern, Werckmeistern, Goldtschmieden, Bildthäuwern, Schreyneren, Steinmetzeren, Maleren, [et] c, Unnd fort allen denen so sich deß Circkels unnd Richtscheydts gebrauchen, zu Nutz und gefallen ins Kupffer geschnitten, unnd an tag geben. Köln 1652.

41 Bach 2009, S. 15.

42 Wood 2009, S. 130.

43 Wood 2009, S. 130.

- Koschatzky, Walter: Die Kunst der Zeichnung: Technik, Geschichte, Meisterwerke. München 1980.
- Kratinová, Vlasta: Barock in Mähren, zur Ausstellung im Prunkstall im Unteren Belvedere in Wien, 21. Oktober bis 27. November 1988. Wien 1988.
- Lorenz, Johann: Barockkünstler im Bezirke Landeck-Ried. In: Tiroler Heimatblätter 1952 (27/4), S. 66-72.
- Michels, Anette: Gezeichnete und gestochene Bilder des Augsburger Kupferstechers Lucas Kilian. In: Paas, John Roger/Seitz, Wolfgang (Hg.): Augsburg, die Bilderfabrik Europas: Essays zur Augsburger Druckgraphik der Frühen Neuzeit. Augsburg 2001, S. 41-54.
- Paula, Georg: Das Kaisheimer Münster. In: Schiedermaier, Werner (Hg.): Kaisheim – Markt und Kloster. Lindenberg 2001, S. 86-102.
- Pevsner, Nikolaus: Academies of Art: Past and Present. Cambridge 1940.
- Portenlänger, Franz Xaver: Die barocke Kunsttätigkeit des Klosters Kaisheim: Schreiner und Bildhauer des 18. Jahrhunderts. Speyer 1980.
- Ramharter, Johannes: Aus der Mappe eines Barockbildhauers: Johann Woraths Nachlaß im Stift Schlägl, Ausstellungskatalog November 1994, Stadtmuseum Linz und Dezember 1994, Salzburger Barockmuseum. Salzburg 1994.
- Richter, Mark: Coloured Glazes of the St. Joseph Sculpture Group and the High Altarpiece by Andreas Thamasch in the Former Monastery Church Mariae Himmelfahrt of Kaisheim. In: Emmerling, Elisabeth: Lüsterfassungen des Barock und Rokoko. München 2013, S. 340-407.
- Ronzoni, Luigi A./Kräfftner, Johann (Hg.): Giovanni Giuliani (1664-1744), anlässlich der Ausstellung im Liechtenstein Museum Wien vom 13. März bis 2. Oktober 2005), Bd. 1. München 2005.
- Salner, Hermann: Ried im Oberinntal: Pfarrkirche zum hl. Leonhard. Salzburg 1991.
- Tacke, Andreas: Zeichnend zur Auszeichnung? Zur paradigmatischen Rolle der Handzeichnung im Streit zwischen zunftgebundenem Malerhandwerk und Akademie. In: Lauterbach, Iris (Hg.): Aspekte deutscher Zeichenkunst. München 2006, S. 104-113.
- Tacke, Andreas: Der Blick zurück: zu den sozialhistorischen Wurzeln einer akademischen Künftlerausbildung. In: Bering, Kunibert (Hg.): Lambert Krahe (1712-1790), Maler – Sammler – Akademiegründer. Ergebnisse des Symposiums zum 300. Geburtstag des Gründers der Kunstakademie Düsseldorf (8.-10. November 2012). Oberhausen 2013, S. 275-287.
- Tacke, Andreas u.a. (Hg.): Statuta pictorum. Kommentierte Edition der Maler(zunft)ordnungen im deutschsprachigen Raum des Alten Reiches. Petersberg 2018.
- Gastel, van Joris: Senza sostanza di corpo? Bernini and the problem of the sculptor's drawing. In: Sculpture Journal 2015 (24/1), S. 23-36.
- Volk, Peter Volk (Hg.): Entwurf und Ausführung in der europäischen Barockplastik, Beiträge zum internationalen Kolloquium des Bayerischen Nationalmuseums und des Zentralinstituts für Kunstgeschichte München (24. bis 26. Juni 1985), Ergänzungsband zum Katalog der Ausstellung „Bayerische Rokokoplastik. Vom Entwurf zur Ausführung“ im Bayerischen Nationalmuseum München, 7. Mai bis 21. Juli 1985, München 1986.
- Weigel, Sigrid: Korrespondenzen und Konstellationen. In: Klein, Christian (Hg.): Grundlagen der Biographie. Stuttgart 2002, S. 41-54.
- Wood, Christopher S.: Indoor-Outdoor: The studio around 1500. In: Cole, Michael: Inventions of the studio, Renaissance to Romanticism. Chapel Hill 2005, S. 36-72.
- Wood, Christopher S.: Eine Nachricht von Raffael. In: Bach, Friedrich Teja (Hg.): Öffnungen – Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung. Paderborn 2009, S. 109-140.
- Zoege von Manteuffel, Claus: Die Bildhauerfamilie Zürn (1606-1666). Weissenhorn 1969.

MEMO – Medieval and Early Modern Material Culture Online

Rahmeninformationen

Vennebusch, Jochen H.: „Geliebter Leser, erbarme dich gleichermaßen auch unser!“. Der „Hillinus-Codex“ (Cod. 12) als mehrschichtiges Erinnerungsobjekt, in: MEMO 4 (2019): Objekte der Erinnerung, S. 1–25. Pdf-Format, doi: 10.25536/20190401.

Autor

Jochen H. Vennebusch

Kontakt

jochen.vennebusch@uni-hamburg.de

Website

<https://www.kultur.uni-hamburg.de/ks/mitarbeiter/vennebusch.html>

Institution

Universität Hamburg, Centre for the Study of Manuscript Cultures (CSMC),
Warburgstraße 26, 20354 Hamburg

Kirchhoff, Chassica: Memories in Steel and Paper: A Spectacular Armor and Its Depictions in Early Modern Augsburg, in MEMO 4 (2019): Objekte der Erinnerung, S. 26–57. Pdf-Format, doi: 10.25536/20190402.

Author

Chassica Kirchhoff

Contact

Chassica.Kirchhoff@metmuseum.org

Website

<http://metmuseum.academia.edu/ChassicaKirchhoff>

Institution

The Metropolitan Museum of Art, Department of Arms and Armor

MEMO – Medieval and Early Modern Material Culture Online

Rahmeninformationen

Lange-Krach, Heidrun / Emmendörffer, Christoph / Hauptmann, Christoph / Sallacz, Ilja: Ein neuer Weg zur Stadtgeschichte – Virtual Reality im Maximilianmuseum, in MEMO 4 (2019): Objekte der Erinnerung, S. 58–83. Pdf-Format, doi: 10.25536/10.25536/20190403.

Autor_innen

Heidrun Lange-Krach, Christoph Emmendörffer, Christoph Hauptmann, Ilja Sallacz

Kontakt

heidrun.lange-krach@augzburg.de,
christoph.emmendoerffer@augzburg.de,
christoph_hauptmann2@web.de,
sallacz@liquid.ag

Website

Heidrun Lange-Krach, Christoph Emmendörffer: <http://kunstsammlungen-museen.augsburg.de/maximilianmuseum>,
Ilja Sallacz: <https://www.liquid.ag/>

Institution

Heidrun Lange-Krach, Christoph Emmendörffer: Maximilianmuseum Augsburg
Christoph Hauptmann: Universität Augsburg | Maximilianmuseum Augsburg
Ilja Sallacz: LIQUID | Agentur für Gestaltung

Theune, Claudia/Winkelbauer, Iris: Erinnerung an Maximilian I. auf Schloss Hanfelden in der Steiermark, in: MEMO 4 (2019): Objekte der Erinnerung, S. 84–99. Pdf-Format, doi: 10.25536/20190404.

Autorinnen

Claudia Theune, Iris Winkelbauer

Kontakt

claudia.theune@univie.ac.at
iris.winkelbauer@univie.ac.at

Institution

Institut für Urgeschichte und Historische Archäologie, Universität Wien,
Franz-Klein Gasse 1, 1190 Wien

MEMO – Medieval and Early Modern Material Culture Online

Rahmeninformationen

Stainer, Nina: Der Weg der Zeichnung. Die Zeichnung als Medium der Kommunikation, Erinnerung und Selbstzeugnis des Bildhauers im 17. Jahrhundert, in MEMO 4 (2019): Objekte der Erinnerung, S. 100–113. Pdf-Format, doi: 10.25536/20190405.

Autorin

Nina Stainer

Kontakt

nina.stainer@univie.ac.at

Website

<https://kunstgeschichte.univie.ac.at/>

Institution

Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien