

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 gehandete, 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 Lehrlingen 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 Erhaltungsbedingungen.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 Zoega 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 ablösten, 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 Handtwerckeren, Werckmeistern, Goldtschmiedern, Bildthäuweren, Schreyneren, Steinmetzern, Malern (...)*.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, Röteln, 215 × 337 mm und 200 × 320 mm, Skizzenbuch von Pécs, Röteln, Skizzenbuch von Pécs, Archiv der Diözese Pécs, Nr. 65.



22 Lehrbrief des Bildhauers Caspar Prielmayer, Überlingen, 24.5.1625, publ. bei Zoega 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 Rötzelzeichnung 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, Rötzel, 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 übergangen. 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 Werkstatt 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, Rötrel, 215 x 337 mm, Skizzenbuch von Pécs, Nr. 24.



Abb. 7 Georg Höffer, Johannes Evangelist, Rötrel, 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 Rötzelzeichnung 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 Rötzelzeichnung 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 Rötzelzeichnung zeigt in der linken Bildhälfte den heiligen Joachim, rechts die heilige Anna (**Abb. 9**). Die Skizze trägt Kölles charakteristische Handschrift: Mit kräftigen Rötzelstrichen modelliert er wulstige Gewandfalten, die den Gesamteindruck seiner Figuren dominieren, die



Abb. 9 Andreas Kölle, Joachim und Anna, doppelseitig, Rötzel, 205 × 150 mm, *ich Andrä Khölle als 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: Overtüre. 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. Poznan 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.
- Heinzl, 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 Handtwerckeren, Werckmeistern, Goldtschmieden, Bildthäuweren, Schreyneren, Steinmetzeren, Maleren, [et] c, Unnd fort allen denen so sich deß Cirkels 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./Kräftner, 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.

Artikel aus

MEMO 4 (2019): Objekte der Erinnerung. DOI: <https://dx.doi.org/10.25536/2523-2932042019>

Titel

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

Autorin

Nina Stainer

Kontakt

nina.stainer@univie.ac.at

Website

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

Institution

Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien

DOI des Artikels

<https://dx.doi.org/10.25536/20190405>

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

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.

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 Kirchhoff 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