

DIE „MACHEN ZU LASSEN BEVORHABENDE STATUEN [...] KHAINEN AUSLENDER ZUEKHOMBEN ZU LASSEN“¹ DIE „FREMDE“ UND DAS „FREMDE“ IM TIROLER KUNSTGESCHEHEN DES 18. JAHRHUNDERTS

Helmuth Oehler

„Jenebein Lechleitner und Niclaus Mohl, beede Bildhauer alda, bithen die bei alhiesiger St. Jacobs Pfarrkirchen machen zu lassen bevorhabende Statuen denenselben und khainen Auslender zuekhomben zu lassen.“² Mit diesem Ansuchen bewarben sich die beiden Innsbrucker Bildhauer Ingenuin Lechleitner [1676–1731]³ und Nikolaus Moll [1677–1754]⁴ im Februar 1722 beim Innsbrucker Stadtrat, um zumindest die Ausstattung der Altäre mit Skulpturen in der neu erbauten Stadtpfarrkirche (dem heutigen Dom zu St. Jakob) übernehmen zu dürfen. Was die Herstellung der Altararchitekturen selbst betraf, hatten sie wohl erkannt, dass sie gegen die Konkurrenz der von ihnen erwähnten „Auslender“, mit denen die Bildhauer-Kompagnie der Benedetti aus dem Trentino⁵ gemeint war, chancenlos waren. Denn es dürfte von Anfang an klar gewesen sein, dass die neue Stadtpfarrkirche mit in den 1720er Jahren als fortschrittlich empfundenen Marmoraltären und nicht mit traditionellen Schnitzaltären ausgestattet werden sollte. Im Gegensatz zu Moll, der überhaupt nicht als Steinbildhauer tätig war, hatte Lechleitner sich während seiner Mitarbeit in den Jahren 1696 bis 1706 im Wiener Atelier des Hofkammerbildhauers Johann Stanetti [1663–1726]⁶ eine große Praxis im Umgang mit dem Material Stein erwerben und seine Fähigkeiten auf diesem Gebiet perfektionieren können. Jedoch fehlten ihm nicht nur Kenntnisse und Erfahrungen in der Herstellung von Altarbauten aus Marmor, sondern auch die Möglichkeiten der Beschaffung und der Logistik des Werkstoffes Marmor – Anforderungen, die hingegen die Benedetti bestens erfüllen konnten.

Es ist nun interessant, dass nicht nur Lechleitner und Moll die Benedetti als „Auslender“ wahrnahmen. Wenn auch das Trentino, aus dem die Benedetti ihre Altäre lieferten, in dieser Zeit politisch zu Tirol gehörte, waren diese Bildhauer nach Sprache und künstlerischem Ausdruck doch Italiener. Unter den in Innsbruck ansässigen, deutschsprachigen Künstlern kam es einerseits zu Klagen über die „Welschen“, die ihnen bei der Auftragsvergabe vorgezogen wurden – andererseits bewunderte man ihre Werke und versuchte, von

ihnen aktuelle Gestaltungstendenzen zu übernehmen.⁷ Auch der Messner der Stadtpfarrkirche zu St. Jakob, Johann Ev. Schenacher [1687–1734], äußerte sich negativ über die Schöpfer der prachtvollen Marmoraltäre: Es „scheint, es werde der Welsche mehr auf seinen Gewinn [...] als auf das Ansehen der Kürchen [...] seine Reglen einrichten. Das Ybliste hierbey ist, daß der Benedetti bey dem Fürsten zu Brixen in so gutem Credit stehet.“⁸ Schenacher spielt hier auf den Fürstbischof von Brixen an, Kaspar Ignaz Graf von Künigl, der den Auftrag für die Schaffung der Marmoraltäre in St. Jakob an die Benedetti vergab.

In Ansätzen wird hier ein Konkurrenzkampf zwischen den in der Stadt ansässigen, deutschsprachigen und den aus dem Süden des Landes geholten Bildhauern dokumentiert. Es zeigen sich somit, wenn auch in abgeschwächter Weise, Parallelen zur damaligen Situation in Wien. Auch dort wurden noch im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts italienische Künstler bevorzugt, da man künstlerisch vorwiegend an Rom und Oberitalien orientiert war und das Können der Italiener die Auftraggeber überzeugte.⁹

DIE BENEDETTI – DIE FORTSCHRITTLICHE BILDHAUERKONKURRENZ AUS DEM SÜDEN

Die Benedetti lieferten Kunstwerke nach Innsbruck, die dort wohl zunächst als „befremdlich“ wahrgenommen wurden. Befremdlich, da ihre Steinskulpturen eine für Innsbruck neue Formensprache aufwiesen, die von Bernini im für Innsbruck fernen Rom ausging. Die Altäre und Skulpturen der Benedetti wurden von den Innsbrucker Rezipienten aber auch schon deshalb als „italienisch“ bis „römisch“ wahrgenommen, da sie aus Marmor in unterschiedlichen Farben erschaffen worden waren. Marmor war ein äußerst begehrt und als würdig geltender Werkstoff, auf den die Innsbrucker Bildhauer nicht zurückgreifen konnten. Erstaunlich für die Innsbrucker Bildhauer wird allein schon der Transport der Marmor-Artefakte nach Tirol gewesen sein. Hier darf nicht übersehen werden, dass eine wesentliche Grundlage historischer Stein-Skulpturen die Verfügbarkeit von geeignetem Steinmaterial darstellte. Wichtig war

auch die Gewinnung der erforderlichen Steinqualitäten und die Lösung von Transportfragen. All dies waren entscheidende Voraussetzungen für den künstlerischen Erfolg und die Wirtschaftlichkeit skulpturaler Projekte.¹⁰

Die „eigenen“, „heimatlichen“ Bildhauer schufen hingegen vertraute, bekannte Kunst, in diesem Fall aus Holz gefertigte Skulpturen, die in Tirol auf eine lange Tradition zurückblicken konnten. Das eingangs erwähnte Ansuchen Lechleitners und Molls aus dem Jahre 1722 war daher nicht nur deshalb von vornherein zum Scheitern verurteilt. Der Hauptgrund, warum die Benedetti den Auftrag für die Altäre in der Stadtpfarrkirche bekamen, war aber wohl der, dass ihre prachtvollen „fremden“ Marmoraltäre dem ästhetischen Empfinden der hohen Aristokratie



Hl. Georg, 1704/06, Marmorfigur von Cristoforo Benedetti (1657–1740), Foto: Helmuth Oehler.



Hl. Anna, 1704/06, Marmorfigur von Cristoforo Benedetti (1657–1740), Foto: Helmuth Oehler.

und des Klerus mehr entsprachen als die traditionellen, von in Innsbruck und Umgebung ansässigen („eigenen“) Bildhauern produzierten Schnitzaltäre. Dass die Benedetti-Kompagnie zufriedenstellend dekorativ und figural in Marmor arbeiten konnte, hatte sie mit dem bereits vorhandenen Altar in der Innsbrucker Spitalskirche (1702/05¹¹, nach anderen Angaben 1703/04¹²) und den Skulpturen an der sogenannten „Annasäule“ (um 1706¹³) unter Beweis gestellt. Sie konnte somit von der durch Tendenzen aus Italien beeinflussten Veränderung des ästhetischen Empfindens in Innsbruck profitieren. Zusätzlich war ihre Werkstatt dank der Steinbrüche von Castione im Trentino in der Lage, Marmoraltäre herzustellen, deren Kosten sich in Grenzen hielten.¹⁴

NEUE KUNST VON „FREMDEN“ (?) KÜNSTLERN IN DER STADT

Für den neuen Hochaltar in der Spitalskirche und das prestigeträchtige Projekt der 1704 gelobten, 1706 eingeweihten „Annasäule“ in der Innsbrucker Neustadt musste Cristoforo Benedetti aus dem Trentino beauftragt werden, da offensichtlich keine Bildhauer in der Stadt vorhanden waren, die diese Skulpturen zufriedenstellend in einer adäquaten Form ausführen hätten können. Diese Tatsache konnten die Benedetti geschickt für sich nutzen und die hochbarocke Formensprache nach Innsbruck bringen.



Hl. Kassian, 1704/06, Marmorfigur von Cristoforo Benedetti (1657–1740), Foto: Helmuth Oehler.



Hl. Vigilius, 1704/06, Marmorfigur von Cristoforo Benedetti (1657–1740), Foto: Helmuth Oehler.

Der erwähnte Hochaltar in der Innsbrucker Spitalskirche zeigte innerhalb der Stadt erstmals die meisterhafte Marmorbehandlung der Benedetti. Gleichzeitig positionierten sie mit ihm die italienische Säulenarchitektur aus buntem Marmor in Innsbruck und legten damit den Grundstein für ihr Monopol auf die Schaffung von Marmoraltären in der Stadt. Der prunkvolle, aus verschiedenfarbigem Marmor gebaute Altar muss auf die Zeitgenossen ungeheuer neu und fortschrittlich im Vergleich zu den strengen, frühbarocken Altären in der Jesuitenkirche oder dem schwarz-goldenen Hochaltar in der Stiftskirche Wilten gewirkt haben. Ganz abgesehen vom vierteiligen Aufbau der frühbarocken „deutschen“ Holzaltäre, die noch überall präsent waren und die Wahrnehmung beeinflussten.¹⁵

„KUNST-REVOLUTION“ DER „FREMDEN“

Die an der Innsbrucker „Annasäule“ (1706) angebrachten, von Cristoforo Benedetti und seiner Werkstatt geschaffenen Statuen zeigten deutlich den Einfluss der Kunst Berninis. Die kraftvollen Gestalten stehen in stark bewegten Kontraposten, agieren pathetisch und wenden sich mit gesteigerter Gefühlsintensität an den Betrachter. Ihre aufgewühlten Gewänder erzeugen starke malerische Effekte. In der gesamten Anlage der Skulpturen ist eine Anlehnung an die Werke Berninis gegeben.¹⁶ Die Gestaltungsweise der Figuren kann im Vergleich zu den Werken der Bildhauerkunst in Innsbruck aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts geradezu als revolutionär bezeichnet werden. Es kann davon ausgegangen werden, dass die im öffentlichen Raum an einem markanten Ort der Stadt positionierten Skulpturen in einem hohen Maß das ästhetische Empfinden der Zeitgenossen verändern bzw. prägen mussten und damit zum Maßstabe der in der Folge in der Stadt produzierten plastischen Bildwerke wurden. Daher kann angenommen werden, dass sich die beiden ab 1706 bzw. 1708 in der Stadt tätigen Bildhauer Ingenuin Lechleitner und Nikolaus Moll bewusst oder unbewusst in ihren Werken mit diesen berninesken Vorgaben auseinandersetzen mussten. Sicherlich galten den fortschrittlichen Auftraggebern im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts die Skulpturen der Benedetti als Maßstab und Orientierung in der Beurteilung der aktuellen Kunstproduktion. Die „Annasäule“ kann somit mit ihren für den Raum Innsbruck frühesten berninesk gestalteten Figuren als Initialwerk des Hochbarock in Innsbruck – die Bildhauerkunst betreffend – bezeichnet werden. Ihre Vorbildwirkung auf die lokale Kunstproduktion ist durchaus mit der Dreifaltigkeitssäule am Graben in Wien (1679–1694) vergleichbar, die dort die Wende zur hochbarocken plastischen Gestaltungsweise anzeigte. Erst mit der Einweihung der „Annasäule“ im Jahre 1706 beginnt auch in Innsbruck die hochbarocke Phase der Bildhauerkunst.

MARMOR-ZWISCHENSPIEL

Abschließend kann zum Auftreten der Benedettiwerkstatt in Innsbruck bemerkt werden, dass die von ihr geschaffenen kostbaren Marmoraltäre und -skulpturen in der Spitals- und Stadtpfarrkirche zwar vielfach von den Zeitgenossen bewundert wurden und den in der Stadt ansässigen Bildhauern Orientierung und Anregung boten – jedoch weder Nachfolge noch Nachahmung fanden, allein schon aus der Tatsache, dass die einheimischen Bildhauer nicht

über das kostbare, „fremde“ Material des Marmors verfügten.¹⁷ Die aus dem Trentino gelieferten Marmorarbeiten bildeten daher in der Stadt nur ein „kunstgeschichtlich interessantes Zwischenspiel“¹⁸. Bei den folgenden prestigeträchtigen sakralen und profanen Ausstattungsprojekten in Innsbruck kehrte man wieder zum traditionellen, lokal vorhandenen Material Holz zurück.

IN DIE FREMDE GEHEN

Versuchten also Innsbrucker (Tiroler) Künstler, sich gegen „fremde“ Konkurrenz zu wehren, waren andererseits Tiroler Kreative im 17. und 18. Jahrhundert gezwungen, ihre Heimat zu verlassen, in „die Fremde“ zu gehen. So verließen u. a. Künstler im Pustertal und im heutigen Osttirol ihre Heimatorte, auf der Suche nach Ausbildung in den damaligen Kunstzentren und Auftraggebern. Eine Ursache für das Fortgehen waren die äußerst schwierigen wirtschaftlichen Verhältnisse im Pustertal und im heutigen Osttirol im 17. und 18. Jahrhundert.¹⁹ In vielen Hochtälern wurde fast ausschließlich Viehwirtschaft betrieben, der Ackerbau beschränkte sich auf die sonnigen Lagen in den Haupttälern. Zwar hatte Tirol seit dem Mittelalter und noch bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts hinein viele Künstler von auswärts angezogen²⁰, doch mit der Entdeckung Amerikas und der Verlagerung der Handelsrouten war der Reichtum, den der Nord-Süd-Verkehr und der Bergbau dem Land beschert hatten, langsam versiegt. Im 17. und 18. Jahrhundert war Tirol politisch und wirtschaftlich zu einem untergeordneten habsburgischen Erbland herabgesunken. Die mit der Wirtschaft zusammenhängende prekäre Auftragslage zwang die Talentierte unter den Kunstschaaffenden dieser Region, dem Ruf ihrer Mäzene zu folgen und Tirol den Rücken zu kehren. Der „Weg hinaus“ führte sie zur künstlerischen Ausbildung nach Rom, Venedig oder Wien, wo sie in Werkstätten bekannter Künstler oder an Kunstakademien geschult wurden. Dort – „in der Fremde“ – fanden sie das ökonomische Umfeld, das ihnen eine Existenz als Künstler ermöglichte, hier hatten sie Zugang zu den Kreisen adeliger und kirchlicher Auftraggeber oder arbeiteten im Auftrag der Herrscher.²¹ Hier kann nur auf einige Künstler stellvertretend hingewiesen werden, die im 17. und 18. Jahrhundert ihre Heimatorte im Pustertal und im heutigen Osttirol verließen: Im Jahre 1683 kam in Abfaltersbach der spätere Bildhauer Simon Troger zur Welt. Nach einer Lehre beim bürgerlichen Bildhauer Nikolaus Moll in Innsbruck wurde er um 1730 in München tätig. Er betrieb erfolgreich in Haidhau-

sen bei München eine eigene Werkstatt und begeisterte den kurfürstlichen Hof in München mit seinen kleinformatigen Bildwerken aus Elfenbein. Troger starb 1768 in Haidhausen.²²

In Zell bei Welsberg im Pustertal wurde im Jahre 1689 Paul Troger geboren. Nach Ausbildungsjahren in Italien schuf der bedeutende Maler Fresken in Kirchen und Klöstern, vor allem in Niederösterreich. An der Wiener Akademie schulte er als Professor für Malerei die nachfolgende Künstlergeneration. Troger starb 1762 in Wien.²³ Mit seinem Heimatdorf war er immer in Kontakt geblieben: 1739 stiftete er drei Altarbilder für die neu erbaute Pfarrkirche in Welsberg.²⁴

Der Bildhauer Veit Königer, geboren 1729 in Sexten, studierte an der Akademie in Wien bei Jakob Christoph Schletterer (1751/54) und kam dadurch mit klassizistischem Formengut in Kontakt. Für die Skulpturengruppe „Herkules erschlägt Antäus“ erhielt er den ersten Preis der Wiener Akademie. Königer übernahm später die Werkstatt des Bildhauers Joseph Schokottnigg und stattete zahlreiche Kirchen und Klöster in der Steiermark mit Bildwerken aus. Er starb 1792 in Graz.²⁵

Der Bildhauer Joseph Bergler d. Ä., geboren 1718 in St. Veit in Deferegggen, Herrschaft Windisch Matrei²⁶, wurde wie Veit Königer von Schletterer an der Wiener Akademie geschult. Er arbeitete in Salzburg und war ab 1762 „Hof-



Personifikation des Erdteils Asien, 1721/22, Ingenuin Lechleitner (1676–1731), Stams, Zisterzienserstift, Bernardisaal. Foto: Erwin Wurm.



Personifikation des Erdteils Europa, 1721/22, Ingenuin Lechleitner (1676–1731), Stams, Zisterzienserstift, Bernardisaal. Foto: Erwin Wurm.

statuarius“ verschiedener Bischöfe von Passau. Er starb 1788 in Passau.²⁷

Der Bildhauer Joseph Mattersberger kam 1754 in Hopfgarten in Deferegggen (Fraktion Dölach), Herrschaft Windisch Matrei, zur Welt.²⁸ Er studierte u. a. in Passau bei seinem Landsmann Joseph Bergler d. Ä. Ab 1784 arbeitete er in der Gusshütte Lauchhammer im Süden Brandenburgs, wo er Porträtbüsten aus Eisenguss gestaltete. Als Hofbildhauer der Zarin Katharina der Großen lieferte er ab 1794 angeblich über siebzig Statuen für die Residenzen der Kaiserin in Moskau und St. Petersburg. 1799 kehrte er nach Breslau zurück, wo er 1825 starb.²⁹

BAROCKE WELTVERSAMMLUNG: DIE DARSTELLUNG „FERNER“ ERDTEILE

Nachdem das Tiroler Stift Stams im Jahre 1689 durch ein schweres Erdbeben beschädigt worden war, legte 1692 der Hofbaumeister Johann Martin Gump d. Ä. (1642–1729) Pläne für die Neugestaltung des Westtraktes vor.³⁰ Später wurde sein Sohn Georg Anton Gump (1682–1754) beauftragt, den Bau des Westflügels durchzuführen. Er begann mit den Arbeiten 1719 und vollendete den Komplex im Jahre 1724.³¹ Gump konzipierte auch die künstlerische Ausschmückung des im dortigen Mittelrisalit gelegenen „Hofsaals zu Stams“³², wie der Bernardisaal im 18. Jahrhundert bezeichnet wurde. Die Realisierung seiner Entwürfe überließ er Innsbrucker Hofkünstlern. Den Auftrag für den Freskenschmuck erhielt der Innsbrucker Hofmaler Franz Michael Hueber (gest. 1746³³). Der Hofbildhauer Ingenuin Lechleitner schuf Skulpturen für den Saal. Die Decke des Bernardisaales öffnet sich nach oben in eine rechteckförmige Galerie, die aus einer umlaufenden Balustrade und Arkaden gebildet wird. Letztere werden von vergoldeten Hermenfiguren gestützt. Die Galerie erweitert den Saal mit realen Mitteln um eine zusätzliche Ebene. Hinter der Balustrade verborgen spielten bei Festen Musiker. Sie waren für die Zuhörer unten im Saal nicht sichtbar.³⁴ Die insgesamt acht Hermen schuf Ingenuin Lechleitner in seiner Innsbrucker Werkstatt. Es handelt sich dabei um geschnitzte, vergoldete, männliche Gestalten, welche die damals bekannten vier Erdteile Europa, Asien, Afrika und Amerika personifizieren.³⁵ Die Gesamtzahl der Statuen ergibt sich aus der Tatsache, dass jeweils vier Skulpturen an der Westseite und der Ostseite der Galerie angebracht wurden. Auf jeder Seite wurden vier Erdteile dargestellt. Dabei legte der Hofbildhauer den Gesichtstypus und die Haar- und Barttracht

des jeweiligen Erdteils immer gleich an. Die Haltung von Kopf und Armen wurde von ihm jedoch variiert. Die acht Weltteilpersonifikationen wachsen mit nackten Oberkörpern aus verschnörkelten Volutenstützen, die in üppigen Akanthusranken enden.

Jede Figur stützt mit einer Hand einen auf dem Kopf befindlichen Korb. In den Körben sind Blüten und Früchte erkennbar, die jedoch nicht charakteristisch für die Flora des jeweiligen Erdteils sind. Den Personifikationen wurden auch sonst keine Attribute beigegeben.³⁶ Bekleidet sind die männlichen Gestalten mit einfachen Lendenschurzen. Da die Hermenfiguren zudem vergoldet sind, können sie auch nicht auf Grund ihrer Hautfarbe einem bestimmten Erdteil zugeordnet werden. Durch die einheitliche Fassung entsteht jedoch auch der Eindruck einer „Zusammenfassung“ der Erde. Allein die markant gearbeiteten Köpfe lassen eine Identifikation zu.

An der Ostseite der Galerie fungiert ganz links als Eckfigur die Personifikation „Asiens“ mit hervortretenden, mandelförmigen Augen. Der kahl geschorene Schädel zeigt im Bereich der Stirn eine Haarlocke. Lechleitner charakterisierte „Asien“ als „mongolischen Despoten“ mit einem bis auf die Brust hinab reichenden „Tataren-Schnauzbart“.³⁷ Die anschließende Figur kann als „Amerika“ gedeutet werden: Das nach unten geneigte, glatzköpfige Haupt weist große, spitze Ohren auf. Die nun folgende Personifikation Europas neigt den Kopf leicht nach links. Der untere Teil des Gesichtes wird von einem Vollbart bedeckt. Unter dem Früchtekorb, aus dem „Europa“ mit seiner linken Hand eine Frucht nimmt, quillt gelocktes Haar hervor, das bis auf die Schultern reicht. Die Personifikation „Afrikas“ schließt als rechte Eckfigur die Serie der Erdteile an der Ostseite der Galerie ab. Die Skulptur ist vom Hofbildhauer durch das gekrauste Haar, eine als charakteristisch empfundene Nasenform, große runde Ohrenmuscheln und breiten Lippen als Vertreter der Völker Afrikas angelegt worden.

Im sakralen Bereich wurden die Personifikationen der vier Erdteile verwendet, um „die Universalität der Kirche oder die Gesamtheit der Menschen in kultischer Beziehung darzustellen“.³⁸ Sie können daher in der kirchlichen Kunst folgende Darstellungsfunktionen übernehmen:

1. Die gesamte Erde mit ihren Bewohnern wartet auf die Erlösung bzw. auf die Botschaft des Evangeliums.
2. Weiters stellen die Personifikationen der Kontinente jene Teile der Welt dar, in denen das Christentum verbreitet und verteidigt wird.

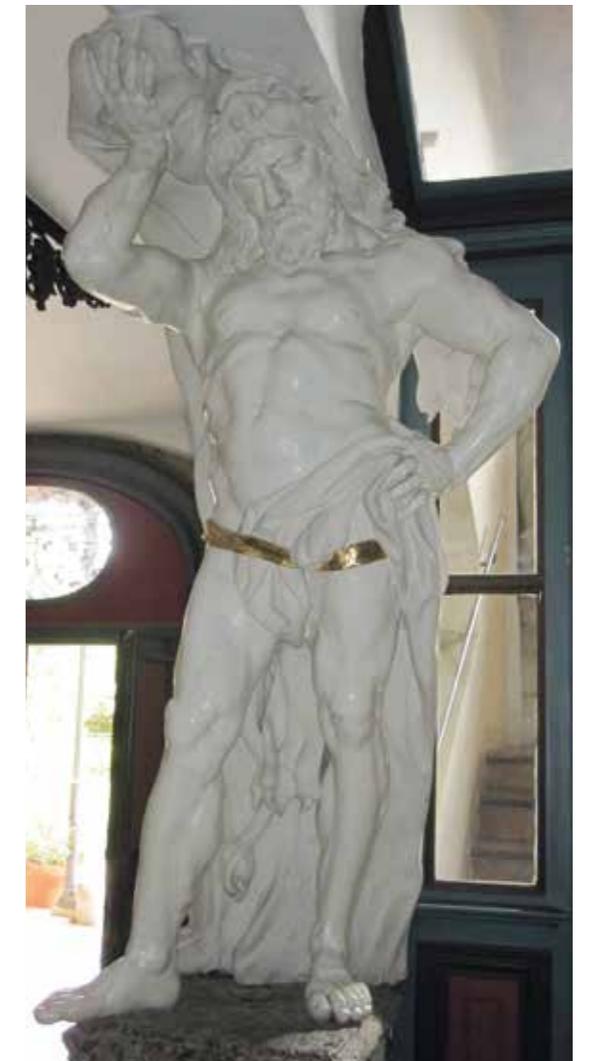
3. Schließlich wurden die symbolischen Vertreter der vier Erdteile auch häufig in religiöse Huldigungsszenen miteinbezogen: Sie verehren die Dreifaltigkeit, Gottvater, Jesus, den Namen Christi³⁹, die Eucharistie oder bestimmte Heilige.⁴⁰

Bei eingehender Betrachtung können alle drei genannten Bedeutungsebenen auch bei den Erdteilpersonifikationen im Bernardisaal erkannt werden. Das unmittelbar über den

Hermen befindliche Deckenbild von Franz Michael Hueber zeigt die „Vision der Geburt Christi des hl. Bernhard“. Diese zentrale Darstellung wird von den von Lechleitner geschaffenen Personifikationen der Erdteile quasi gestützt, die durch diesen Zusammenhang folgende Bedeutungen erlangen: Die Menschheit wartet auf die Erlösung, die Geburt Christi bringt ihnen dieses Heil. Die Völker der Erde, repräsentiert durch die Personifikationen der Erdteile,



Titan Atlas, 1719–1723/25, Ingenuin Lechleitner (1676–1731), Innsbruck, Palais Tannenberg-Enzenberg, Treppenhaus. Foto: Helmuth Oehler.



Herkules, 1719–1723/25, Ingenuin Lechleitner (1676–1731), Innsbruck, Palais Tannenberg-Enzenberg, Treppenhaus. Foto: Marianne Alber.

wiederum verherrlichen die Geburt Christi.⁴¹ Die Skulpturen der vier Erdteile müssen aber auch im Zusammenhang mit dem ikonographischen Gesamtprogramm der Fresken Huebers im Saal gesehen werden. Es zeigt Ereignisse aus dem Leben und Wirken des hl. Bernhard. Die vier Kontinente können somit als Teile der Erde, in denen das Christentum vom Zisterzienserorden durch die Verkündigung des Evangeliums verbreitet und verteidigt wird, interpretiert werden. Dieses Missionsthema gelangte im 18. Jahrhundert im süddeutschen Raum sehr häufig zur Darstellung.⁴²

NUR GEMALT: ARCHITEKTUREN FREMDER LÄNDER

Von Johann Georg Grasmair (1691–1751) befinden sich heute zwei Gemälde in der Innsbrucker Hofburgkapelle: Das Bild „Mariä Heimsuchung“ (1732)⁴³ ist vordergründig der Begegnung der beiden schwangeren heiligen Frauen gewidmet. Im Hintergrund jedoch malte Grasmair einen von Wolken und Pflanzen teilweise verdeckten pyramidenartigen Bau, der eher bei Darstellungen der „Flucht nach Ägypten“ zu vermuten wäre. Hier steht die Pyramide für die Antike (ev. auch für das „Heidentum“, dem die erwartete Geburt Christi gegenübergestellt wird), aber auch für das Interesse des 18. Jahrhunderts am Fernen und Fremden. Für die Innsbrucker Betrachter um 1732 muss der mit Ägypten verbundene Bau ungeheuer exotisch-interessant gewirkt haben.⁴⁴

Dasselbe gilt für das zweite heute in der Innsbrucker Hofburgkapelle befindliche Gemälde Grasmairs, das den „Tempelgang Mariens“ (1733)⁴⁵ vorstellt: Das Mädchen Maria steigt eine steile Treppe hinauf, wo sie vom Hohen Priester willkommen geheißen wird. Die Hintergrundfolie zum Haupt Mariens bildet die Darstellung eines antikisierenden Rundtempels, der den gebildeten Betrachter wohl nicht zufällig an das Pantheon im fernen Rom erinnerte. Natürlich kann hier wieder auf die Gegenüberstellung des „alten, fremden, heidnischen“ Kultes mit dem durch Maria nun beginnenden Neuen spekuliert werden. Wahrscheinlich ist jedoch, dass Grasmair seinen Auftraggebern – den Innsbrucker Jesuiten – zeigen wollte, was er während seines Romaufenthaltes gesehen und studiert hatte.⁴⁶ Beide sakralen Gemälde stellen (profane) Architekturen „fremder Länder“ vor, die nicht in unmittelbarem Zusammenhang mit der dargestellten Handlung stehen, an denen sich der gelehrte Betrachter jedoch erfreuen und der Maler seine diesbezüglichen „in der Fremde erworbenen“ Kenntnisse unter Beweis stellen konnte.

VERSAMMLUNG DER FREMDEN GÖTTER

Im Palais Tannenberg-Enzenberg in der Innsbrucker Universitätsstraße befinden sich hochbarocke Skulpturen. Sie wurden im Auftrag von Josef Freiherrn von Tannenberg (1669–1721) vom Innsbrucker Hofbildhauer Ingenuin Lechleitner (1676–1731) im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts geschaffen und stellen Götter der antiken Mythologie dar.⁴⁷ Diese stehen auch für zeitlich Entferntes sowie für einen antiken, daher dem katholischen Tirol des 18. Jahrhunderts fremden Kult. Zunächst ist der Besucher des Palais mit den monumentalen Figuren des Titanen Atlas und des Helden Herkules konfrontiert. Letzterer war im 17. und 18. Jahrhundert „die“ Identifikationsfigur für Herrscher und Aristokraten. Seine berühmten zwölf Taten wurden als Beispiele tugendhaften



Hl. Anna Selbdritt nach Raffaels „Madonna im Grünen“, um 1620, Josef (Giuseppe) Floriani (gest. 1624), Stiftskirche Wilten, Annenaltar, Altarblatt. Foto: Reinhold Sigl.

Verhaltens interpretiert. So wollte wohl auch Freiherr von Tannenberg dem Besucher signalisieren, dass er für sich und seine Familie die dem Helden zugeschriebenen Kräfte und Tugenden in Anspruch nahm. Weitere vier Skulpturen personifizieren die vier Elemente: Juno die Luft, Flora die Erde, Neptun das Wasser und Jupiter das Feuer. Durch die Einbeziehung der vier Elemente sollten wiederum die mächtigen Kräfte der Götter dem zeitgenössischen Betrachter vor Augen geführt werden.⁴⁸ Prinzipiell inszenierte die Aristokratie im Barock ihre Exklusivität auch über die künstlerische Darstellung antiker Götter und Göttinnen: Sie sollte ihre Stellung zwischen dem Göttlichen und dem Menschlichen dokumentieren.⁴⁹ Ein Barockpalais gehört daher nicht nur einer rein profanen „eigenen“ Welt an, sondern auch einer höheren „fernen“ Sphäre, in die die antiken Götter herabgestiegen sind. Über sie knüpfte der Kaiser an römische Imperatoren an, verwies damit auf eine Kontinuität des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation, die bis in die antike „ferne“ Zeit zurückreicht. Das „neue“ Römische Reich sah man als Vollendung der vorangegangenen antiken Reiche an, da es nun unter dem Heil der „eigenen christlichen Religion stand und sich der Herrscher als Mittler Gottes auf Erden verstand.“⁵⁰ Bei alledem blieb die Darstellung der „eigenen“ katholischen Heiligen doch vorwiegend dem Sakralraum vorbehalten. Darstellungen des Fürsten als katholischer Heiliger wurden zwar realisiert, gestalteten sich aber problematisch. Hier konnten „fremde“ Götter wesentlich besser dienen!

FREMDE KUNSTWERKE

1719 schuf Anton Christoph Steidl (gest. in Innsbruck 1737)⁵¹ für den Annenaltar in der Stiftskirche Wilten ein Gemälde, das zahlreiche Engel zeigt, somit für einen Sakralraum in dieser Zeit nichts Besonderes darstellt. In dieses Bild jedoch wurde sofort ein älteres Andachtsbild eingesetzt, dessen gemalten Rahmen nun die von Steidl gemalten Engel hielten bzw. stützten. Das ältere Gemälde ist dem Thema der Hl. Anna Selbdritt gewidmet. Um 1620 produzierte es der Maler Josef (Giuseppe) Floriani (gest. 1624). Das Außergewöhnliche dabei: Bei den Figuren der Gottesmutter und des Jesusknaben orientierte sich Floriani an Raffaels berühmter „Madonna im Grünen“ (1505–1506). Er ließ jedoch Raffaels Johannesknaben weg und ergänzte nach eigener Findung die Gestalt der hl. Mutter Anna. Auf diese Weise wurde ein hoch begehrtes, aber schwer erreichbares, da „in

der Fremde“ in Florenz befindliches Kunstwerk quasi in die „Nähe“, in die Stiftskirche Wilten gebracht. Raffaels berühmte Komposition konnte nun – wenn auch nicht ganz vollständig – in Innsbruck betrachtet werden. Der Vorgang lässt jedoch auch die Wertschätzung erkennen, die im 17. und 18. Jahrhundert dem Meisterwerk Raffaels im Stift Wilten entgegengebracht wurde. Die Geschichte geht jedoch noch weiter: 1662 erwarb der Tiroler Landesfürst Erzherzog Ferdinand Karl in Florenz das (Original-)Gemälde „Madonna im Grünen“, das als Inbegriff von Ausgeglichenheit und Harmonie galt (gilt), für seine Sammlung in Innsbruck. Nach dem Tod des Erzherzogs im Dezember 1662 wurde das Werk Raffaels von der Innsbrucker Hofburg nach Schloss Ambras gebracht, von dort 1773 nach Wien abtransportiert. So war das einst „in der Fremde“ befindliche Andachtsbild für genau 111 Jahre in Innsbruck – parallel zu seiner Interpretation durch Floriani. Raffaels „Madonna im Grünen“ ist heute eines der bedeutendsten Meisterwerke des Kunsthistorischen Museums in Wien.⁵²



Madonna im Grünen, 1505 oder 1506, Raffael (1483–1520), Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie. Foto: KHM-Museumsverband.

- ¹ Stadtarchiv Innsbruck, Rats-Protokoll Innsbruck, 1722, fol. 5r, 21.2.1722, Nr. 35.
- ² Stadtarchiv Innsbruck, Rats-Protokoll Innsbruck, 1722, fol. 5r, 21.2.1722, Nr. 35.
- ³ Oehler, Helmut: Ingenuin Lechleitner [1676–1731]. Hofbildhauer in Innsbruck. Leben und Werk, phil. Diss., Innsbruck 2008, S. 98–107.
- ⁴ Steinwandter, Eve Maria: Nikolaus Moll [1677–1754]. Bildhauer in Innsbruck, phil. Diss., Innsbruck 2006.
- ⁵ Wenn bei den folgenden Überlegungen immer wieder von der Werkstatt der Benedetti die Rede sein wird, dann sind damit Cristoforo Benedetti [1657–1740], sein Sohn Teodoro [1693–1783] sowie Dominikus Moling [1691–1761], der als Mitarbeiter an den Altarskulpturen in der Innsbrucker Stadtpfarrkirche beteiligt war [1726–1732], gemeint. – Ammann, Gert: Skulptur des Barock, in: Naredi-Rainer, Paul/Madersbacher, Lukas (Hg.): Kunst in Tirol 2 [= Kunstgeschichtliche Studien, Innsbruck, N. F. 4], Innsbruck–Wien–Bozen 2007, S. 53–92, S. 60, S. 73, Kat.-Nr. 42, S. 83ff., Kat.-Nr. 54. – Krapf, Michael: Plastik, in: Brucher, Günter (Hg.): Die Kunst des Barock in Österreich, Salzburg–Wien 1994, S. 129–195, S. 179. – Lutterotti, Otto R. v.: Eine Bildhauerwerkstatt des Barocks: Die Benedetti und Dominikus Moling [= Beihefte zum Jahrbuch für Geschichte, Kultur und Kunst 7], Bozen 1941, S. 80.
- ⁶ Oehler, Lechleitner (wie Anm. 3).
- ⁷ Lutterotti: Benedetti (wie Anm. 5), S. 35f.
- ⁸ Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Bibliothek, Dip. 673: Johann Ev. Schenacher, Denkwürdigkeiten, welche sich bei der Innsbrucker Pfarrkirche zum heil. Jakob in den Jahren 1710–1733 ereignet haben, aufgezeichnet von dem Pfarrmessner Johann Schenacher, Hs., o. O., o. J., fol. 149v.
- ⁹ Für die Situation in Wien (aber auch in Innsbruck) ist folgende Gegenüberstellung des „italiänischen“, daher „fremden“ Bildhauers Lorenzo Mattielli [1687–1748] mit dem „eigenen“ Plastiker Georg Raphael Donner [1693–1741] aufschlussreich: „Das anmaßende Wesen der damahls in Wien befindlichen italiänischen Bildhauer, untern denen Matielli der beste war, die vorzügliche Achtung, die man für alles, was aus Italien kam, zeigte, nebst Donners Schüchternheit und wenigen Weltkenntnis, [...] blieben lange Zeit die Ursachen, daß ihm keine öffentlichen Arbeiten aufgetragen, und die wichtigsten und einträglichsten Werke dem Matielli übergeben wurden; dem man zwar eine lebhaftere Einbildungskraft, einen grandiosen Geschmack, summarische Kenntnis des menschlichen Körpers [...] nicht absprechen kann; dessen Styl aber manierirt, und dessen Wahl der Stellungen etwas Gesuchtes und oft Gezwungenes an sich hatten. – Da hingegen in Donners Werken weder Manier noch Zwang, sondern überall die einfache ungezierte, aber wohl überlegte Nachahmung einer mit Geschmack gewählten Natur, mit einer mehr richtigen als lebhaften Einbildungskraft, und eine mehr leichte als kühne bildhauerische Behandlungsart gefunden wird.“ – Fießli, Hans Rudolph: Annalen, der bildenden Künste für die österreichischen Staaten. Zweyter Theil, Wien 1802, S. 10f.
- ¹⁰ Koller, Manfred: Lorenzo Mattielli – Beobachtungen zu Material, Technik, Zustand und Restaurierung seiner Skulpturen im Wiener Raum, in: Kaltenbrunner, Regina (Hg.): Barockberichte 61. Informationsblätter zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts, Salzburg 2013, S. 32–40.
- ¹¹ Ammann: Skulptur des Barock (wie Anm. 5), S. 73.
- ¹² Felmayer, Johanna: Spitalskirche zum Hl. Geist und ehemaliger Friedhof, Maria-Theresien-Straße, in: Österreichische Kunsttopographie LI: Die sakralen Kunstdenkmäler der Stadt Innsbruck 1, hg. vom Bundesdenkmalamt, Wien 1995, S. 332–349, S. 340.

- ¹³ Schemper-Sparholz, Ingeborg: Christoforo Benedetti (1662–1740), Annasäule, Innsbruck, in: Lorenz, Hellmut (Hg.): Geschichte der bildenden Kunst in Österreich 4: Barock, Wien 1999, S. 498f., Kat.-Nr. 213. – Oehler, Helmut: Allerheiligen im Alten Tiroler Landhaus. Heiligenfiguren der „Annasäule“ wurden im Alten Tiroler Landhaus aufgestellt, in: Tiroler Bauernzeitung, 29.10.2009, S. 18. – Oehler, Helmut: Alle Heiligen ins Tiroler Landhaus. Alle vier Heiligenfiguren der Innsbrucker „Annasäule“ wurden rechtzeitig vor Allerheiligen ins Alte Tiroler Landhaus transferiert, in: Tiroler Sonntag, 8.11.2009, S. 4f.
- ¹⁴ Bacchi, Andrea/Giacomelli, Luciana: Altarbaukunst und Bildhauerei im Bozen des 18. Jahrhunderts, in: Bozen 1700–1800. Eine Stadt und ihre Kunst, Ausstellungskatalog, Stadtgalerie und Merkantilgebäude in Bozen, Bozen–Mailand 2004, S. 139–153, S. 141.
- ¹⁵ Hammer, Heinrich: Die bildende Kunst in Tirol und Vorarlberg von etwa 1690 bis 1780. Sonderdruck aus: Ginhart, Karl (Hg.): Die bildende Kunst in Österreich. Barock und Rokoko (von etwa 1690 bis um 1780), Baden bei Wien 1939, S. 5–42, S. 20f.
- ¹⁶ Lutterotti: Benedetti (wie Anm. 5), S. 40f.
- ¹⁷ Hammer, Heinrich: Kunstgeschichte der Stadt Innsbruck, Innsbruck 1952, S. 292.
- ¹⁸ Lutterotti: Benedetti (wie Anm. 5), S. 59.
- ¹⁹ Stolz, Otto: Geschichte von Osttirol im Grundriß, in: Denkmalausschuß (Hg.): Osttirol. Festschrift, herausgegeben anlässlich der Einweihung des Bezirk-Kriegerdenkmals in Lienz, Lienz 1925, S. 136–212, S. 185–201.
- ²⁰ Stampfer, Helmut: Vorwort, in: Volgger, Siegfried: Veit Königer, 1729–1792. Bildmonographie zum 200. Todesjahr. Bildbegleittexte Leo Andergassen, Bozen 1992, S. 11.
- ²¹ Oehler, Helmut: Schloss Bruck. Der Weg hinaus. Gotik: Barock II. Künstler aus Osttirol und dem Pustertal, in: Osttiroler Heimatblätter 79/5, 2011, S. 1–8.
- ²² Philippovich, Eugen von: Simon Troger und andere Elfenbeinkünstler aus Tirol [= Schlern-Schriften 216], Innsbruck 1961. – Ammann, Gert: Simon Troger, in: Naredi-Rainer/Madersbacher: Kunst in Tirol (wie Anm. 5), S. 85.
- ²³ Kronbichler, Johann: Paul Troger 1698–1762, Berlin–München 2012.
- ²⁴ Andergassen, Leo: Südtirol. Kunst vor Ort, Bozen 2002, S. 237.
- ²⁵ Ammann: Skulptur des Barock (wie Anm. 5), S. 61.
- ²⁶ Herrn Dr. Michael Huber, Ortschronist von St. Veit in Deferegggen, sei für diesen Hinweis gedankt.
- ²⁷ Hank, Waltraut: Joseph Bergler [Pergler] d. Ä., in: Saur, Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker 9, München–Leipzig 1994, S. 394. – Ammann: Skulptur des Barock (wie Anm. 5), S. 61.
- ²⁸ Der Verfasser dankt Herrn Dr. Michael Huber, Ortschronist in St. Veit in Deferegggen, für diesen Hinweis.
- ²⁹ Hermann, Grit: Eine europäische Biographie. Der Bildhauer Joseph Mattersberger 1754–1825, in: Schlossbergmuseum Chemnitz (Hg.): Eisen Guss Kunst. Eisenbildguss in Lauchhammer um 1800, Katalog zur Ausstellung im Schlossbergmuseum Chemnitz, Chemnitz 2004, S. 51–64.
- ³⁰ Ammann, Gert: Stift Stams, München–Zürich ²1990, S. 7f.
- ³¹ Ammann: Stift Stams (wie Anm. 30), S. 8.
- ³² Stiftsarchiv Stams, Titulus IV. Aedificia et Fabricae, G IV, n. 52: Vertrag mit Franz Michael Hueber, 7.5.1721 („Contract mit Herrn Franz Michael Hueber, Hofmahler zu Ynsprugg den Hofsaal zu Stams zu mahlen um 700 fl. 1721 Maj 7.“).
- ³³ Egg, Erich/Ammann, Gert: Barock in Innsbruck. Eine Ausstellung des Landes Tirol zum Jubiläum 800 Jahre Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck 1980, S. 133ff., Kat.-Nr. 363–371.

- ³⁴ Krapf, Michael: Die Baumeister Gump, Wien 1979, S. 210.
- ³⁵ In der christlichen Kunst wurden stets nur vier Erdteile – Europa, Asien, Afrika und (nach 1492) Amerika – dargestellt. Australien wurde niemals in diesen Kanon aufgenommen. – Gritsch, Balthasar: Die vier Weltteile in Tirol, in: Tiroler Heimatblätter 23, 1948, S. 28–31, S. 28.
- ³⁶ Cesare Ripa gab genaue Angaben bezüglich Darstellung und Attribute der (weiblichen) Erdteilverkörperungen. Gump und Lechleitner orientierten sich jedoch nicht an diesen detaillierten Beschreibungen. – Ripa, Cesare: Iconologia [Nachdruck 1984], Rom 1603, S. 332–339.
- ³⁷ Gritsch: Weltteile (wie Anm. 35), S. 30.
- ³⁸ Gritsch: Weltteile (wie Anm. 35), S. 28.
- ³⁹ So verherrlichen z. B. im Deckengemälde der Pfarrkirche in Fulpmes die Erdteile den Namen Christi. – Gritsch: Weltteile (wie Anm. 35), S. 29.
- ⁴⁰ Kreuzer, Ernst: Erdteile, in: Kirschbaum, Engelbert (Hg.): Lexikon der christlichen Ikonographie 1, Freiburg im Breisgau 1968, S. 661–664.
- ⁴¹ Zahlten, Johannes: Bildinhalte und ihre Funktion in den Fresken Matthäus Günthers, in: Matthäus Günther 1705–1788. Festliches Rokoko für Kirchen, Klöster, Residenzen. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Zeughaus Augsburg vom 25. Juni bis zum 11. September 1988, Städtische Kunstsammlungen Augsburg, München 1988, S. 33–90, S. 51.
- ⁴² Oehler: Lechleitner (wie Anm. 3), S. 157–161.
- ⁴³ Kronbichler, Johann: Johann Georg Grasmair [1691–1751]. Barockmaler in Tirol. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Hofburg zu Brixen vom 12. Juni bis zum 31. Oktober 2010, Brixen 2010, S. 116, B 66.
- ⁴⁴ Vgl. die Darstellung einer ähnlichen Pyramide auf dem Gemälde „Ruhe der hl. Familie auf der Flucht nach Ägypten“ (um 1746) von Daniel Gran im Dom zu St. Pölten. Auch in Hinterbichl (Prägraten, Osttirol) vermittelt in einer Kapelle eine gemalte „Flucht nach Ägypten“

- durch die Visualisierung einer Pyramide „Fremdes“. – Sauer, Walter: Expeditionen ins afrikanische Österreich. Ein Reisekaleidoskop, Wien 2014, S. 225 mit Abb., S. 354 mit Abb.
- ⁴⁵ Kronbichler: Grasmair (wie Anm. 43), S. 117, B 67.
- ⁴⁶ Grasmair kehrte Ende 1720 oder im Laufe des Jahres 1721 aus Italien in seine Südtiroler Heimat zurück. – Kronbichler: Grasmair (wie Anm. 43), S. 15.
- ⁴⁷ Oehler: Lechleitner (wie Anm. 3), S. 151–157, S. 241–252.
- ⁴⁸ Nowak, Romuald: Skulpturendekorationen der Barockgärten in den Zisterzienserklöstern in Heinrichau und Leubus, in: Kalinowski, Konstanty (Hg.): Studien zur barocken Gartenskulptur [= Seria Historia Sztuki 26], Poznan 1999, S. 87–96, S. 89ff.
- ⁴⁹ Krückmann, Peter O.: Von Venus beschützt. Jacopo Amigonis Fresken im Neuen Schloss Schleißheim, München 2011, S. 20.
- ⁵⁰ Krückmann: Venus (wie Anm. 49), S. 72.
- ⁵¹ Egg/Ammann: Barock in Innsbruck (wie Anm. 33), S. 138. – Prämonsstratenserstift Wilten (Hg.): Stiftskirche Wilten zu den hll. Laurentius und Stephanus. Restaurierung 2005–2008, Innsbruck 2008, S. 79–82.
- ⁵² Swoboda, Gudrun: Die Wege der Bilder. Eine Geschichte der kaiserlichen Gemäldesammlung von 1600 bis 1800, Wien 2008, S. 22f. – Bischoff, Cäcilia: Meisterwerke der Gemäldegalerie. Kurzführer durch das Kunsthistorische Museum 5, hg. von Sabine Haag, Wien 2010, S. 48f., Kat.-Nr. 12. – Swoboda, Gudrun: Tausch bei Hofe. Über die Gemäldesammlung Erzherzog Ferdinand Karls und den Kulturtransfer zwischen Florenz und Innsbruck im 17. Jahrhundert, in: Haag, Sabine (Hg.): Ferdinand Karl. Ein Sonnenkönig in Tirol. Katalog zur Ausstellung im Schloss Ambras, Innsbruck, 25. Juni bis 1. November 2009, Wien 2009, S. 103–116. – <http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=1502> [Zugriff: 25.1.2016].