

JOSEPH ANTON
KOCH
DER ERSTE NAZARENER?

TIROLER LANDESMUSEUM FERDINANDEUM
26. September 2014 – 11. Jänner 2015

INHALT

Vorwort Wolfgang Meighörner	9
Nazarenisch sammeln? Koch und das <i>Tirolerische Nationalmuseum</i> Helena Pereña	10
Bildteil: Kat. 1–Kat. 47	25
Ein <i>Protonazarener</i> auf der Suche nach dem verlorenen Arkadien Agnes Thum	54
Bildteil: Kat. 48–Kat. 67	64
Zwischen Historie und Landschaft: Joseph Anton Kochs religiöse Landschaften Peter Prange	84
Bildteil: Kat. 68–Kat. 76	95
„[...] wieviel die neuerwachte deutsche Kunst dem Meister Koch verdankt“: Koch und die Nazarener Agnes Thum	104
Bildteil: Kat. 77–Kat. 117	115
Kochs Zeichnungen zu Dantes <i>Divina Commedia</i> : Ein Hauptwerk der <i>protoromantischen</i> Illustrationskunst Cornelia Reiter	156
Bildteil: Kat. 118–Kat. 138	164
Mit eigener Hand: Die Autografen Joseph Anton Kochs im Ferdinandeum Roland Sila	182
Autografen	185
Biografie Joseph Anton Kochs. Zusammengestellt von Saskia Danae Nowag	214
Liste der ausgestellten Objekte	217
Bibliografie	226
Autorinnen und Autoren	231
Impressum und Abbildungsnachweis	232

VORWORT

Joseph Anton Koch kennen wir durch seine Landschaften – sie sind Ikonen des Auflebens der Wertschätzung der sogenannten altdeutschen Malerei. Sie befinden sich in vielen namhaften Sammlungen, so auch dem Ferdinandeum. Vertraut sind auch seine auf Sagen basierenden Werke – Macbeths Hexen sind gleichfalls Bestandteil der Dauerausstellung des Ferdinandeum.

In der öffentlichen Wahrnehmung weniger präsent sind Kochs – teilweise schon frühe – Werke religiösen Inhalts. Sie gelten als wesentliche Impulsgeber für die später „Nazarener“ genannten Künstler des „Lukasbundes“ und fanden schon früh Eingang in die Sammlungen des Ferdinandeum. Dieser Aspekt steht im Fokus der von Dr. Helena Pereña kuratierten Präsentation. Die Ausstellung belegt damit einmal mehr die Wichtigkeit derartiger Vorhaben auch für den Fortgang der Forschungsarbeit in Museen. Ergänzt durch kostbare Leihgaben aus dem In- und Ausland kann so eine bislang eher unbeachtete Entwicklung schlüssig präsentiert werden.

Ich danke Dr. Helena Pereña für die Erarbeitung und Durchführung der Ausstellung. Sie wurde dabei von Mag. Roland Sila, Dr. Ellen Hastaba, Dr. Eleonore Gürtler,

Mag. Claudia Mark und Dr. Günther Dankl unterstützt. Professor Dr. Christian von Holst und Barbara Koch-Rachinger haben uns mit wertvollen Hinweisen geholfen. Dank schulden wir auch allen Autoren der Begleitpublikation, allen voran Dr. Agnes Thum für ihre konzeptionelle Mitarbeit, und allen anderen am Projekt Beteiligten. Die Gestaltung, die wir Juliette Israël verdanken, unterstützt die inhaltliche Erzählung vorzüglich. Besonderen Dank aber schulden wir den Leihgebern, ohne deren Bereitschaft, sich temporär von ihren wertvollen Leihgaben zu trennen, diese Kompilation unmöglich gewesen wäre.

Es ist die primäre Aufgabe von Museen, vorrangig mit ihren eigenen Beständen zu arbeiten, diese zu erschließen und durch immer neue Kontextualisierung neu zu hinterfragen. Zu Joseph Anton Koch konnte nun eine neue Facette hinzugefügt und dargestellt werden. Die große Fülle und Vielfalt der Bestände des Ferdinandeum gibt Anlass zu der Hoffnung, dass weitere, vielleicht unerwartete Beispiele folgen werden.

PD Dr. Wolfgang Meighörner
Direktor



NAZARENISCH SAMMELN? KOCH UND DAS TIROLISCHE NATIONALMUSEUM

Helena Pereña

Joseph Anton Koch reagierte empört auf die Vorwürfe des Ferdinandeum gegenüber der *Landschaft mit Ruth und Boas* (Kat. 69): „Der hochlöbliche Ausschuß! beliebte auch mir frey sagen zu lassen; das ich mit 500 fl CM hätte begnügen können, in dem das Bild in keiner Betracht oder Beziehung den Erwartungen des Museums entsprochen hat. Da ich dieses Bild, mit Wissen und Gewissen verfertigte so brauche ich keine Rechtfertigung meinerseits, nur möchte ich wissen und zwar bestimmt und gründlich was die Herrn in dieser Rücksicht von meiner Kunst erwarteten? Ich möchte glauben dass man in Inspruch mit anderen Augen sieht, als an Orten allwo man mehr Kenntnis von Kunstsachen verlangen kann als dorten?; und allwo man nicht so schnell aburtheilt.“¹

RUTH UND BOAS: EIN SCHWIERIGER ANFANG

Dieser Streit steht am Anfang eines wechselvollen Verhältnisses zwischen Koch und dem Museum, das nicht nur von persönlichen, sondern auch von politischen Umständen bestimmt wurde. *Ruth und Boas*, 1828 in Innsbruck angekommen, ist die erste Erwerbung eines Gemäldes aus seiner Hand für das 1823 gegründete *Tirolische Nationalmuseum*, über die drei Jahre verhandelt worden war. Erwünscht war zunächst die Geschichte des hl. Vigilius, Märtyrer und Bischof von Trient. Der katholisch gebildete, dem Papst und den Jesuiten nahestehende Koch² war etwas befremdet. Er berichtete seinem Freund Joseph von Giovanelli, dem wichtigsten Vermittler zwischen dem Maler und dem Museum, dass er den Stoff nicht kenne und deswegen nicht ausführen könne, denn „sonst malt man in den Wind“.³ Im November 1825 schlug Koch die Erwerbung einer Landschaft mit der Hochzeit des Camacho aus *Don Quijote* vor.⁴ Das Museum lehnte jedoch ab.⁵ Noch am Silvestertag glaubte Koch eine passende Lösung gefunden zu haben, indem er die erste Fassung des *Tiroler Landsturms* (Kat. 1) anbot, eine patriotische Darstellung über die Erhebung der Tiroler gegen die bayerischen Besatzung im Zuge der Napoleonischen Kriege, die er seit einigen Jahren im Atelier aufbewahrte.⁶ Doch wusste er offenbar nicht,

dass sich Giovanelli bereits 1824 dagegen ausgesprochen hatte: Der Historiker Josef Rapp, selbst – wie Giovanelli – ein politischer Akteur des antinapoleonischen Aufstands von 1809, hatte die Erwerbung vorgeschlagen. Giovanelli befürchtete allerdings wohl zu Recht, das Bild dürfe unter der politischen Zensur der Metternich-Ära nicht ausgestellt werden, denn Koch hatte darin eine bissige Karikatur auf die Rolle des Kaisers versteckt, deren „pasquillartigen“ Charakter auch Giovanelli nicht ganz billigte.⁷ Im April 1826 entschied sich Koch für *Ruth und Boas*, „einen Gegenstand, der gefallen wird, aus der Bibel“, in dem Glauben, endlich dem Geschmack der Auftraggeber auf die Spur gekommen zu sein.⁸ Doch er irrte sich. Wie konnte es nach so langen Überlegungen zu dem Fiasko mit *Ruth und Boas* kommen? Der lange Weg zum ersten Koch-Gemälde ist für die Ausgangslage des neu entstandenen Nationalmuseums bezeichnend. Trotz der offenbar liberalen Ausrichtung einiger Vereinsmitglieder des an sich als bürgerliches Projekt ins Leben gerufenen Museums⁹, bestanden starke Beziehungen zu katholisch-konservativen Kreisen. Die ersten Kustoden waren Geistliche und die ersten Stipendiaten religiöse Maler. Fast alle hohen Kleriker des Landes waren Vereinsmitglieder, die meisten davon stammten aus Brixen.¹⁰ Die hochkonservative Partei des entschländischen Adels stand dem Museum durch wichtige Persönlichkeiten wie die Giovanellis nahe. In diesem Kontext wurde die Nation unter der Ägide der katholischen Glaubenseinheit verstanden, weshalb der Aufstand von 1809 schnell zum heiligen Krieg erklärt wurde: „Ein spezifisch gegenreformatorischer-barocker, antiaufklärerischer und schließlich auch gegenrevolutionär konnotierter Katholizismus wurde also zum politisch blutspendenden Herzstück (Deutsch-)Tiroler Landesbewußtseins.“¹¹ Die Zusammensetzung des Vereins in dieser Anfangsphase des Nationalmuseums spiegelt die Situation im Tiroler Vormärz wider. Darin lag auch der Kern eines aufkommenden Bürgertums, das nach 1848 den Weg zum Liberalismus frei bahnen sollte. Doch waren prägende Museumsakteure in den ersten Jahrzehnten durchaus konservativ gesinnt. Vor diesem Hintergrund erscheint der

ursprüngliche Wunsch des Museumsausschusses, eine Landschaft mit dem hl. Vigilius von Koch zu bekommen, interessant, zumal es sich bei diesem sonst wenig bekannten Heiligen um einen Schutzpatron der Brixner Diözese handelt, der zugleich als Bischof von Trient eine Brücke zwischen dem deutsch- und dem italienischsprachigen Tirol schlagen konnte.

Der Bedeutung Kochs als „vaterländischem Maler“ war man sich bei der Museumsgründung 1823 durchaus bewusst. So bekam er eine Einladung zum Vereinsbeitritt.¹² Dennoch: Manchen verwirrte seine künstlerische Entwicklung. Als Koch die Landschaft mit *Ruth und Boas* von Rom nach Tirol schickte, sah der Mandatar des *Tirolischen Nationalmuseums* in Trient, Benedikt von Giovanelli, das Bild wohl schon auf dem Weg nach Innsbruck. Jedenfalls schrieb er Anfang April an den Museumsvorstand Andreas di Pauli: „Die Aquisizion des Kochischen Gemähltes ist für das Ferdinandeum eine wahre Wohlthat. Man will diesem Mahler einen zu großen u zu sichtbaren Fleiß, bezüglich aber des übertriebenen u allen Regeln der Optik, folglich der Natur ganz widerstrebenden Finito der in der Entfernung stehenden Figuren, wo das Detail ihrer Kleidungen, ihre Physiognomie, Finger etc nicht sichtbar seyn sollte, vorwerfen: das nemliche sagt man von allem übrigen in seinen Landschaften, selbst in der größten Entfernung gestellten Gegenständen jeder Art.“¹³ Nachhall dieser Kritik findet sich auch in einem Artikel im *Bothen für Tirol*, verfasst vom Priester Heinrich von Glausen, dem damaligen Kustos des Ferdinandeum.¹⁴ Beim *Dankopfer Noahs* bemängelte er Ähnliches. Obwohl er Kochs Fleiß würdigte, stellte er enttäuscht fest: „Dagegen sind die Figuren zu groß u erdrücken die Landschaft. Der Regenbogen plump u schwerfällig. Die Thier[e] insgesamt unrichtig gezeichnet u das Verhältnis ihrer Grösse zueinander ve[r]fehlt; so giebt es Frösche vom Drittheile eines Lammes, Pferde nur wenig kleiner als Kamele. Die verkommenen Todtengerippe sind eine ekelhafte Verzirung, und die grünenden Bäume samt den frischen zahllosen Pflanzen unwahrscheinlich, nachdem die Erde 150 Tage unter Wasser gestanden.“ Hin und her gerissen gestand von Glausen aber auch zu: „Indeß bleibt er immer ein grosser Mann: und schon das Eigenthümliche seiner Erscheinung macht ihn merkwürdig. Diese scheint auch die Absicht seines Strebens gewesen zu seyn, durch Neuheit Aufsehen zu erregen. Den letzten Zweck hat er erreicht, aber den Ruhm der billig richtenden Nachwelt hat er sich geschmälert.“¹⁵ Diese Kritik lässt sich als Ausdruck eines altmodischen Kunstverständnisses verstehen, dessen

ästhetisches Ideal der barocke Illusionismus war. Dagegen steht die Forderung Friedrich Schlegels nach einer „naiven“ Ausführung der menschlichen Figur der Kochschen Darstellungsart näher – auch wenn Koch und der Vordenker der Nazarener nicht immer einer Meinung waren: „[...] strenge, ja magre Formen in scharfen Umrissen, die bestimmt heraustreten, keine Mahlerei aus Helldunkel und Schmutz in Nacht und Schlagschatten [...]“¹⁶

DER DURCHBRUCH: VON *MACBETH* BIS ZUR BIBEL

Bald fasste die Kunsttheorie der Nazarener jedoch auch in Tirol Fuß. Nach sechs Jahren Funkstille kam es 1835 zu einem neuerlichen Auftrag an Koch. In Rom war unterdessen der Nazarener Gebhard Flatz angekommen (Kat. 84, 86). Der junge Künstler vermittelte zwischen dem Museum und anderen Malern aus Tirol und Vorarlberg, die sich in Italien aufhielten. Im Oktober 1834 erkundigte sich di Pauli nach Koch, wenig später schickte Flatz eine Liste von Bildern, die für einen Ankauf in Betracht kamen.¹⁷ Bald fiel die Wahl auf das unfertige Gemälde *Macbeth und die Hexen* (Kat. 13), das Koch noch rasch im Dezember vollendete. Durch die vergangene Kritik noch verletzt und angespornt, bemühte sich Koch nach Kräften. Flatz gegenüber soll er gesagt haben: „Schaun Sie, mit dem werden [...] doch die Tiroler z’frieden sein. Ich kann’s beim Teiffel fürwahr nicht besser; ich habe gehört, sie seien mit dem Bild [*Ruth und Boas*] nicht zufrieden. Das tut mir leid, aber ich kann Ihnen sagen, es macht es nicht leicht einer besser, feiner schon, aber besser nicht.“¹⁸ Trotzdem hatte das Museum offenbar Bedenken, sodass Flatz und Kochs Schwiegersohn, der Nazarener Johann Michael Wittmer, mehrfach versprachen, den alten Koch „nicht eher aufhören malen zu lassen, bis die Landschaft so sei, d[a]ß sie ihm Ehre u. dem Vaterlande Freude machen werde.“¹⁹

Der Kustos von Glausen starb, bevor er das neue Bild sehen konnte. Die Begeisterung in Innsbruck war so groß, dass der Vorstand Koch seine „vollkommene Zufriedenheit in einem eigenen Schreiben“ ausdrückte.²⁰ Euphorisch wurde bei der Gelegenheit ein weiteres Gemälde aus der ursprünglichen Liste von Flatz bestellt. Jetzt, da alle Bedenken ausgeräumt waren, folgte das Museum der damaligen Empfehlung von Flatz: Es kaufte die *Landschaft mit Apoll unter den Hirten* (Kat. 14). Apoll wurde in Nazarener-Kreisen als Gott unter den Menschen in Analogie zu Christus gedeutet.²¹ Auf offene Ohren traf auch nachträglich Kochs Vorwurf von 1828, als das Museum um den Preis für *Ruth und Boas* feilschen wollte: „Was den Preis des Bildes betrifft, ersuche ich zu



Abb. 1 Gebhard Flatz, Porträt von Alois Flir, 1827, Aquarell, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum

bedenken, daß ich von dem Vatherland nichts genoß, weder Erziehung, noch Hülfe für Fortschritte meiner Kenntnisse oder Reputation; als Künstler, bin ihm also keinen Dank schuldig.“²² Nun bemühte sich das Ferdinandeum auf Ansuchen des Künstlers Flatz und mit nachdrücklicher Unterstützung aus dem Nazarener-Kreis, etwa durch Peter Cornelius, um eine Pension für den alternden Künstler. In dieser Angelegenheit schrieb di Pauli an den Gouverneur Graf Friedrich Wilczek im April 1836, die Bestellung des *Apoll* in diesem Sinne deutend: „Das Ferdinandeum hat bei ihm schon früher eine Landschaft bestellt, und erwartet nun täglich eine zweite, die bei ihm in der doppelten Absicht wieder bestellt wurde, um eines Theils von diesem ausgezeichneten und berühmten vaterländischen Künstler doch zwei Werke zu besitzen und andern Theils um ihm, da dem Ausschusse seine ökonomische Lage nicht unbekannt war, einen Verdienst zuzuwenden, weswegen man ihm auch den vollen von ihm geforderten Preis zusagte, und zum Theil auch schon vorhinein bezahlte.“²³ Erst 1838 sagte der Kaiser zu. Da Koch bereits im Jänner 1839 starb, bewilligte er Ende des Jahres eine Pension für die Witwe, wofür sich wiederum Flatz tatkräftig eingesetzt hatte.²⁴

Die zunehmende Wertschätzung von Koch seitens des Ferdinandeum fiel zeitlich mit einem Personalwechsel zusammen. 1837 wurde der Priester Alois Flir, der bereits länger mit dem Museum in Verbindung stand, neuer Kustos. Bei seiner Antrittsrede schilderte er nach Auskunft des Jahresberichts die „Leistungen und Verdienste des in Rom lebenden Veteranen [...] Joseph Koch, auf den Tirol stolz sein kann ihn den Seinigen zu nennen“, ausführlich.²⁵ Flir (Abb. 1) war nicht nur mit Flatz befreundet, sondern auch in ästhetischen Angelegenheiten ziemlich einig mit ihm – wie eine Besprechung von Flatzs *Hl. Sebastian* (Abb. 2) zeigt.²⁶ Koch hat die rasche Zunahme der Erwerbungen für das Ferdinandeum der Vermittlung der Nazarener zu verdanken. Insbesondere gilt das für Flatz, der 1839 das Kunstfach des Museums betreute. Nach Kochs Tod übernahm sein bereits erwähnter Schwiegersohn Wittmer die Vermittlung. Auch Cornelius und Overbeck bürgten für Koch.²⁷ Diese Bemühungen steigerten Kochs Ansehen im Nationalmuseum deutlich. Stolz präsentierte der erste Museumsführer 1838 die drei „Landschaften“ Kochs als Ausgangspunkt des Rundgangs.²⁸ Mit den sehr knappen finanziellen Mitteln des Ferdinandeum wurde stets versucht, möglichst viele Werke aus seiner Hand zu erwerben. Dadurch sind viele Radierungen (z. B. Kat. 123–127) in die Sammlung gekommen, aber auch eine Reihe von Landschaftszeichnungen, die eher als „Massenware“ zu betrachten sind (Kat. 19–35). Dieser Umstand wurde bereits beim Ankauf 1838 registriert. So berichtete Flatz: „Ich bin nur froh, daß ich Eurer Exzellenz prävenirte von der Unbehilflichkeit des Kochs in seinen gegenwärtigen Arbeiten; diese Zeichnungen beweisen das in einem hohen Maß. Nichts destoweniger aber sind sie doch ein Gewinn fürs Museum, und da sie von seinen letzten Arbeiten sind /denn Malen kann er gar nicht mehr/ sind sie gewiß interessant.“²⁹ Das ist ein bemerkenswertes Bekenntnis zur Aufgabe des Museums als „Gedächtnisstätte“. Es ging vor allem darum, möglichst viele Schaffensphasen des Künstlers zu dokumentieren, sodass Zeichnungen „aus seiner früheren und aus seiner späteren Zeit“ bestellt wurden. Diese sollen zudem in Feder ausgeführt sein, weil sie sich besser als in Bleistift erhalten.³⁰ In dieser Zeit sind die großen Bestandszuwächse der grafischen Sammlung entstanden, denn Papier blieb bezahlbar. Angebotene Gemälden mussten dagegen meist abgelehnt werden. Wenn es aber ausnahmsweise gelang, ein Ölbild zu erwerben, wurde es groß in allen Zeitungen angekündigt. So wie beim *Berner Oberland* (Kat. 54), das zuerst 1856 aus finanziellen Gründen abgewiesen und dann 1873 aus den Zinsen des Tschager-Fonds erworben wurde.³¹ Ein Schwerpunkt bei der Auswahl der Werke fällt dabei



Abb. 2 Gebhard Platz, Hl. Sebastian, 1836, Öl auf Leinwand, Pfarrkirche St. Sebastian, Ludesch

auf: Dante und die Bibel, Themen der Nazarener. Flir wählte die beiden biblischen Folgen aus dem Nachlass aus. Obwohl das Museum 1846 dafür einen höheren Preis bezahlte als 1843 angeboten³², fand sie Overbeck einem Bericht von Flatz zu Folge viel zu günstig, denn: „Mehrere dieser Zeichnungen sind wirklich im Raphaelschen Geiste aufgefaßt u. komponiert, und doch dabei nicht nachgeahmt, sondern originell u. individuell [!] geschaffen.“³³

Doch mehr als neuer Raffael scheint Koch als berühmter Tiroler gezählt zu haben. So lautete die erste Bedingung an Wittmer für die Erwerbung der Bibelzeichnungen: „das sämtliche Zeichnungen von der Hand des sel. Koch selbst sind, weil seine Verdienste [un]d sein Ruhm das Motiv zum Ankauf sind.“³⁴ Diese ausdrückliche Forderung liegt darin begründet, dass Wittmer, der stets um die Verbreitung und Steigerung des Ansehens seines Schwiegervaters bemüht war, Kochs Werke – sein künstlerisches Vorbild – immer wieder kopierte bzw. ergänzte (Kat. 39, 40). Die Wertschätzung Kochs ging im Ferdinandeum mit einem deutlichen Personenkult einher. Bereits im Zusammenhang mit dem Lobschreiben des Museumsausschusses über *Macbeth* wurde eine Biografie für die Museumszeitschrift bestellt. Es bestand zudem über die ganze Zeit ein besonderes Interesse an der

Erwerbung verschiedener Bildnisse Kochs (Kat. 44–47). 1838 kam Kochs frühestes bekanntes Werk, die jugendliche Illustration eines Kreuzwegbuches (Kat. 48), in die Sammlung. Das Interesse konnte der Pfarrer, der im Besitz der Zeichnung war, nicht ganz nachvollziehen: „Ich würde mich nie unterfangt [!] haben, Ihnen diese geringe Arbeit des demahligen Künstlers zu senden, wenn Sie mich nicht darum angegangen hätten.“³⁵ 1879 wurde das frühe Skizzenbuch einer Bodenseereise (Kat. 18) erworben, das man „Reliquie des großen Tiroler Malers J. Koch“ nannte.³⁶ Hier klingt nicht nur die Verehrung eines Nationalhelden, sondern auch die Sakralisierung der Kunst und des Künstlers an – ein typisches Phänomen des 19. Jahrhunderts, das im Kreise der Nazarener große Bedeutung hatte. Schließlich fand Koch auf dem „Altar“ der Kunst und der Wissenschaft Tirols einen Ehrenplatz durch die Miteinbeziehung seiner Büste in die Fassade des Ferdinandeum Anfang der 1880er Jahre. Trotz der kontroversen Diskussionen um die Auswahl der Persönlichkeiten, die einen der wenigen Plätze auf der Museumsfassade bekommen sollten, gab es bei Koch keine Zweifel.³⁷ Bereits bei der ersten Auswahl war er vertreten – sein Name unterstrichen.

ANNO NEUN: ROMANTISCHER GRÜNDUNGSMYTHOS DES „HEILIGEN LANDES“ TIROL

In Rom standen viele Tiroler Nazarener mit Koch in Verbindung. Immer wieder versuchte er, Tirols finanzielle Unterstützung für junge Talente über einflussreiche Freunde zu verbessern, schon bevor das Nationalmuseum als konkretes Projekt realisiert worden war. 1816 nahm er Johann Nepomuk Schaller unter seine Obhut. Begeistert von dessen Entwurf für ein mehr erhofftes als geplantes Denkmal für Andreas Hofer (Kat. 9) schickte er die Zeichnung an Joseph von Giovanelli.³⁸ Die deutliche Anlehnung an die Grabmäler der italienischen Frührenaissance zeigt das langsame Vordringen nazarenischer Ideen in die Plastik. Wohl kein Zufall, dass sich diese künstlerische Entwicklung im Zusammenhang mit einem Thema aus den sogenannten Tiroler „Befreiungskriegen“ äußert, denn die Wahrnehmung Tirols und auch das Selbstverständnis des Landes wurden seit spätestens 1815 zunehmend von der Romantik geprägt.³⁹ Einige spätere Entwürfe für das erst 1834 errichtete Hofer-Denkmal zeigen ebenfalls diese Verschränkung (Kat. 10). Es bestand von Anfang an eine Verbindung zwischen dem Nationalmuseum, den „Befreiungskriegen“ und der Nazarener-Romantik, denn darin liegt die Idee der „Tirolischen Nation“ begründet, die sich – als kleiner Mehrvölkerstaat – nicht durch die Sprache, sondern durch die katholische Religion definiert. Tirol ist also

„romantisch“ in mehrfachem Sinne. Demgemäß etablierte sich die Einheit von Natur, Religion und Nation als Inbegriff Tirols – ein antiaufklärerisches, vormodernes Ideal. Dieses Selbstverständnis prägte das Projekt des *Tirolischen Nationalmuseums*. Bei der Gründung wirkten etliche Veteranen der antinapoleonischen „Befreiungskriege“ mit. 1809 war das Haus Giovanelli in Bozen wichtigster Treffpunkt der Anhänger Andreas Hofers. Joseph von Giovanelli wurde während der kurzlebigen Hofer-Landesadministration eine Art Innenminister. Auch wenn der Museumsvorstand Andreas di Pauli dem Aufstand nicht unkritisch gegenüberstand⁴⁰, pflegte seine Familie enge Beziehungen zum hochkonservativen ultramontanen Kreis um den Historiker Joseph von Görres. Das gilt auch für die Giovanelli-Dynastie einschließlich des Trienter Zweigs, zu dem Benedikt gehörte, Mandatar des Nationalmuseums und selbst Kriegsveteran.⁴¹ Einflussreiche Berater des Museums waren zudem die Historiker Josef Rapp und vor allem Joseph von Hormayr. Rapp, Augenzeuge des Aufstands, veröffentlichte 1852 eine wirkungsmächtige Schrift zu 1809, während Hormayr als Hofkommissär an der Seite Andreas Hofers agiert hatte. Hormayr richtete sich ausdrücklich an bildende Künstler, um sie mit vaterländischen Themen zu versorgen. Damit bediente er eine nationalistisch geprägte Historiografie mit propagandistischen Zwecken.⁴² In diesem Kontext ist das Bild Tirols, das Joseph von Giovanelli in der wichtigsten, von Joseph Görres und seinem Sohn Guido gegründeten Zeitschrift der Katholiken im Deutschen Bund entwarf, bezeichnend: „In der hohen Bergfeste [...], zwischen Deutschland und Italien aufgethürmt, [...] wohnt ein Volk von wunderlicher Art, an welchem Politik und Weltweisheit der neuern Zeit stets sich verrechnet; Religion und Recht aber immer ihren kräftigsten Vertheidiger gefunden haben. [...] Es steht unter den Völkern Europas einzig in seiner Art. Die Freiheit des Eigenthums, die Freiheit der bürgerlichen und politischen Rechte, wornach die andern ringen, hat es längst besessen; die Einheit des religiösen und sittlichen Bewußtseins, die jene verloren, hat es sich bewährt. Keines ist mehr zur Freiheit berechtigt und befähigt [...].“⁴³ Die Idealisierung Tirols als das „verlorene Arkadien“ der vornapoleonischen Zeit, das am zähesten Widerstand gegen die gottlosen Besatzer geleistet habe, prägt einen Mythos, der sich teilweise bis heute hartnäckig hält. Die „Befreiungskriege“ des „heiligen Landes“ sind daher längst nicht nur über persönliche Beziehungen mit der Idee des Nationalmuseums verbunden. Es überrascht also nicht, dass 1838 die Errichtung des Hofer-Denkmal in der Hofkirche (22 Jahre nach Schallers Entwurf) zusammen mit den Plänen für einen Neubau für

das Nationalmuseum diskutiert wurde. Auch in diesem Jahr, kurz nachdem Flir seine Stelle als Kustos angetreten hatte, wurde Kochs Gemälde *Der Tiroler Landsturm* (Kat. 1), das 1824 abgelehnt worden war, als Gegengabe für die Vermittlung der lang ersehnten Pension angenommen.⁴⁴ Das Bild war als Auftrag für den preußischen Minister Heinrich Friedrich Karl Reichsfreiherr vom und zum Stein entstanden, einen begeisterten Mediävisten, der bei den Koalitionskriegen Militärdienst unter der preußisch-österreichischen Allianz geleistet hatte.⁴⁵ Wie viele Beteiligte der antinapoleonischen Kriege war Stein ein erklärter Feind alles Französischen. Dass er sich 1816 eine Darstellung der Tiroler Erhebung wünschte, zeigt, dass Tirol bereits zu diesem Zeitpunkt als Gegenbild Frankreichs idealisiert wurde. Persönliche Gründe sind natürlich auch von Bedeutung, zumal sich Stein zwischen 1809 und 1812 in Österreich aufhielt. Koch arbeitete bis 1819 an dem Gemälde. Das Ergebnis ist eine vielgestaltige Komposition, die sich erst bei genauerer Betrachtung erschließt. Im Zentrum stehen die Protagonisten des Aufstands: Andreas Hofer in der Mitte, auf die Tiroler Fahne deutend, dahinter Josef Speckbacher und rechts der Kapuzinerpater Joachim Haspinger mit erhobenem Schwert und Kreuzifix. Mehrere Elemente der Darstellung spielen auf die Idee des heiligen Kriegs an. Die kompositorische Verbindung des Kreuzes mit den schießenden Soldaten vor den brennenden Häusern auf der Anhöhe verleiht der Szene einen mahnenden Charakter, als sei es eine Darstellung Sodoms. Doch ist das eher als politischer Hinweis auf den Brand Moskaus 1812 zu verstehen, welcher die endgültige Niederlage Napoleons einleitete. In der Talflucht befinden sich zwei Kirchen. In der vorderen wird das fromme Volk unter einer Darstellung der Muttergottes gesegnet. Eine bedeutsame kompositorische Verbindung besteht zwischen dem Erzengel Michael auf dem Brunnen, den „Freiheitshelden“ und der Fahne mit der Aufschrift „Das Land Tirol“.⁴⁶ Durch die Betonung dieser drei Elemente wird der Anspruch des Gemäldes deutlich: Es ist ein (Gesamt-)Bild des „heiligen Landes“. Dementsprechend stehen die dargestellten Tiroler für eine Vielzahl von Tälern, die Koch in seinen Briefen genau benennt. Bezeichnenderweise ist „ein Hirt aus dem Ötztal“⁴⁷ derjenige, der seinen Fuß auf den toten Franzosen stellt, der als Schänder heiliger Reliquien dargestellt ist. Dass die Bayern als Besatzer der konkrete Feind dieses Krieges waren, ist an keiner Stelle ersichtlich. Die Darstellung erhält dadurch Allgemeingültigkeit. Koch soll jeden Tiroler, den er in Rom traf, nach dem Ötztal gefragt haben. So erzählt der Benediktiner Beda Weber, ein Osttiroler Hofer-Biograf: „nach ungefähr eilf Minuten banger Lautlosigkeit fragte Koch, ohne mich anzusehen: Sind Sie



Abb. 3 Joseph Anton Koch, Der Tiroler Landsturm im Jahre 1809 (Ausschnitt aus Kat. 1)

in Oetzthal bei den Eisbergen gewesen?“ Mit leuchtenden Augen sollen sie sich darüber unterhalten haben.⁴⁸ Koch kannte selber das Hirtenleben in den Alpen aus seiner Jugend im Lechtal. Das waren seine einzigen Erinnerungen an Tirol, denn mit etwa 14 Jahren verließ er das Land für immer. Trotz der geografischen und zeitlichen Distanz betonte Koch stets seine Tiroler Herkunft. Die seit 1807 (Kat. 55) in Varianten und unregelmäßigen Abständen übliche Signatur „Koch Tyrolese“ bzw. „Giuseppe di Tir[ol]“ auf der Vorderseite seiner Gemälde ist ein politisches Bekenntnis. Bereits als junger Sympathisant der Französischen Revolution hatte er „Koch 1792 im 4 Jahr der Freyheit“ signiert. Nun hatten sich zwar seine politischen Ansichten grundlegend gewandelt, doch „Freiheit“ blieb nach wie vor das wichtigste Ziel, das mit „Tirol“ übersetzt wurde.⁴⁹ Zahlreiche Zeugnisse verdeutlichen, in welchem Ausmaß „politische Freiheit“ für Koch mit „Tiroler Gesinnung“ gleichzusetzen war.⁵⁰ Diese Idealisierung Tirols ist nicht nur der Entfernung geschuldet, sondern zeigt sich auch im Einklang mit dem Tirol-Bild, das durch Zeitgenossen wie Görres und



Abb. 4 Joseph Anton Koch, Der Tiroler Landsturm im Jahre 1809 (Ausschnitt aus Kat. 1)

Giovanelli, aber auch durch Hormayr verbreitet wurde. Aus Jugendtagen ist folgendes Bekenntnis im Tagebuch einer Reise erhalten: „Knechte eines Hierarchen, mit Recht dürft ihr die Bewohner der wenn gleich beeisten Alpen beneiden. Das ist die luftig gesunde Region, wo man unbekümmert und nicht gezeißelt durch die Skorpionenpeitsche der Tyrannei glückliche Tage durchlebt.“⁵¹ Der Lechtaler Koch war nach so vielen Jahren in Rom ein richtiger Städter geworden. Beda Weber berichtet darüber, wie wohl sich Koch in einer bunt gemischten Metropole fühlte, wo alle Nationalitäten und alle Gesinnungen frei sind.⁵² Auch seine „Tiroler Gesinnung“. Sein Blick auf Tirol ist urban, seine Schwärmerei über die unberührte Natur auch. Im *Tiroler Landsturm* besteht eine enge Verbindung zwischen der wilden Natur im Hintergrund aus Eisbergen, scharfen Felsgraten und hohen Wasserfällen mit dem Geschehen um die Figur Hofers im Vordergrund. Die Komposition lässt sie als programmatischen Teil der politischen Bildaussage erscheinen.⁵³ Die „Gesinnung“ des Malers wird zudem durch Kochs Selbstbildnis hinter dem Hirten aus dem Ötztal besiegelt.

Als Koch 1825 den *Landsturm* als Erwerb für das Nationalmuseum vorschlug, beschrieb er Giovanelli die Herkunft und Tracht der Figuren in allen Einzelheiten.⁵⁴ Neun Jahre zuvor hatte er von ihm die Trachtenstiche von Amster (Kat. 2) als Vorlage bekommen, denn für Koch bestand in Rom keine Möglichkeit, geeignete Trachtenstudien anzufertigen. Ein Vergleich zwischen einzelnen Darstellungen verdeutlicht die Verwandtschaft mancher Figuren (Abb. 3–8). Eine gewisse Unsicherheit lässt sich als Grund dafür vermuten, dass Koch der Vorlage treu blieb, zumal andere der damals noch ganz wenigen zeitgenössischen Stichsammlungen deutlich unterschiedliche Typen zeigen. In der Tat mutet Kochs Beschreibung nach neun Jahren zu ausführlich, beinahe aufdringlich an, als wäre die Herkunft der Figuren die Hauptsache. Im Laufe des 19. Jahrhunderts, ansatzweise bereits seit Mitte des 18. Jahrhunderts, stieg das Interesse an der Tracht kontinuierlich. Während die Landbevölkerung immer häufiger die modische Kleidung der Städter übernahm, wurden in ebendiesen Städten gegen Ende des Jahrhunderts Vereine zum Schutz der Trachtentradition gegründet, denn die Tracht stand für das idealisierte Bild der „Bauern“ als Relikt einer vermeintlichen vorindustriellen Freiheit und Frömmigkeit im Einklang mit der Natur.⁵⁵ Dadurch vereint die Tracht als eine bereits damals überholte Kleidung alle Tirol-Stereotypen, die in das Selbstverständnis der „Tirolischen Nation“ hineinfließen. Es ist also kaum zufällig, dass Koch zu Beginn dieser Entwicklung die Beschreibung der Tracht als starkes Verkaufsargument für das Nationalmuseum geltend machen wollte. Umso mehr verwundert dann die Absage.

TIROLER LANDSTURM ANNO 1815. EINE POLITISCHE SATIRE
Wie eingangs erwähnt, hatte Giovanelli Bedenken hinsichtlich der politischen Konjunktur unter Metternich, denn Koch – ein begnadeter Karikaturist – hatte einige brisante Anspielungen versteckt, die eigentlich nur für seine Freunde offensichtlich waren. Koch selbst gab jedoch gerne darüber Auskunft: Die Gruft mit der Aufschrift „Politica“, woraus Unkraut wächst und eine giftige Schlange emporkriecht, bezeichnet die „Landesverräter, die das Land zu Wien um die Freiheiten gebracht haben.“⁵⁶ In den ersten Entwürfen gab es daneben zwei Frösche mit einem Orden, laut Koch eine Anspielung auf „die unnützen Beamten.“⁵⁷ Doch sieht der Orden eher wie die Ehrenkette aus, die der österreichische Kaiser Hofer verliehen hatte.⁵⁸ Die ironischen Konnotationen dieser Darstellung werden durch weitere Elemente klar. Der Eselskinnladen im unteren rechten Eck, den Koch in Briefen als biblische Anspielung auf Samson gegen die Philister aufschlüsselte⁵⁹, stand ursprünglich neben



Abb. 5 Joseph Anton Koch, Der Tiroler Landsturm im Jahre 1809 (Ausschnitt aus Kat. 1)

dem berühmten Wolkersdorfer Handbillet (Abb. 9), in dem der Kaiser 1809 versprach, nie einem Friedensvertrag zuzustimmen, der Tirol und Vorarlberg von Österreich trenne. Der Kaiser brach noch im gleichen Jahr sein Versprechen und Tirol wurde kurzzeitig zwischen Frankreich und Bayern aufgeteilt. Das wurde als Verrat empfunden. So bezweifelte Koch 1816, dass die alte Tiroler Verfassung wiederhergestellt wird: „[...] so lange Samson der Starke das elende Philistertum mit der Eselskinnlade nicht zu Boden streckt, solange geht es nicht“. Der Kaiser wird also zum „elenden Philister“. Diese Aussage bekräftigte Koch mit der Darstellung des Trojanischen Pferds unter dem gotischen Fenster des Gasthofes: eine Anspielung auf das giftige Geschenk des Kaisers an das treue Tirol – das nicht eingehaltene Wort.

Der *Tiroler Landsturm* ist unter dem Eindruck des Wiener Kongresses 1814/15 entstanden, denn die darauffolgende neue Tiroler Landesverfassung schränkte Selbstständigkeit und Privilegien des Landes zugunsten des Zentralstaates deutlich ein. Noch 1820 schimpfte Koch über „die heiligen Bündler und Kongreßler, welche der Welt einen ewigen Todesschlaf wünschen, um über ihre Gruft ungehindert stinken zu dürfen. [...] Die ungeschickten Nachahmer des großen Napoleon [...]“⁶⁰ Nicht die Ereignisse von 1809, sondern die ganz aktuellen Geschehnisse waren für die wütende Satire des Gemäldes verantwortlich. Davor hatte Koch sogar Ver-



Abb. 6 Ein Alpenhirt aus dem Oetzthale, aus: Kat. 2



Abb. 7 Eine Alpenhirtin aus dem Oetzthale, aus: Kat. 2



Abb. 8 Ein Bauernjunge aus der Gegend von Innsbruck, aus: Kat. 2

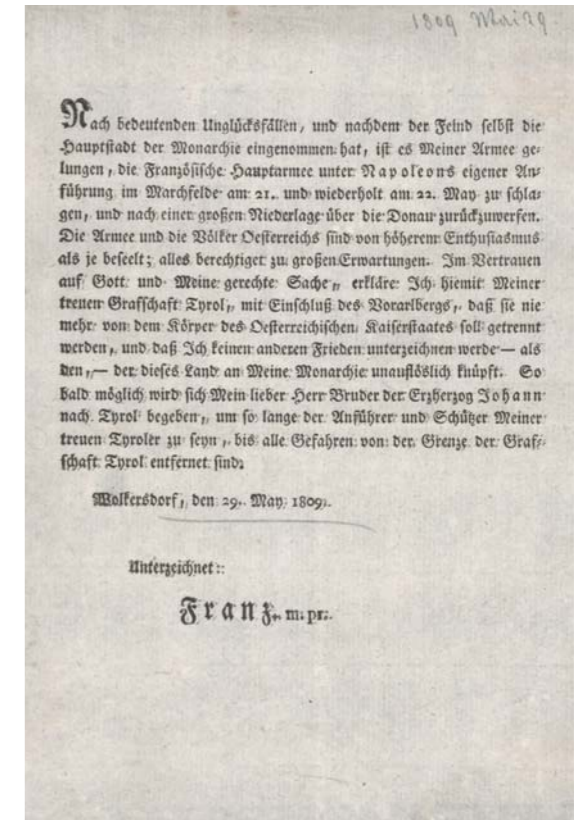


Abb. 9 Wollersdorfer Handbillet, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Historische Sammlungen, Flugschriften

ständnis für den Kaiser geäußert: „Hätte Moskau gebrannt, bevor ich abreiste, ich wäre geblieben, denn da wusste ich schon im Geist, was geschehen sollte. Nun ist er gefallen, der große Leviatan! [...] Wenn Kaiser Franz als Kriegsmann kein Held oder als Politiker nichts Sonderliches ist oder sein mag, so hat er doch ein heldenmütiges Gemüt, welches obige Eigenschaften weit überwiegt, welches zu den vorzüglichsten Regententugenden gehört. Der Kaiser von Österreich ist der Agamemnon der neueren Geschichte. Ohne das Opfer der Iphigenie wäre Troja nicht genommen worden.“⁶¹ Tirol musste also geopfert werden, um Napoleon zu besiegen: eine ganz andere Deutung des Troja-Mythos als im Bild. Giovanellis Zurückhaltung wird in diesem Kontext verständlicher. Neben Koch wusste er am besten, worum es in dem Bild ging. Koch teilte ihm seine Ansichten vor und nach dem Wiener Kongress in Briefen persönlich mit. So ist 1813 „an einem lustigen Abend“⁶² eine bislang verschollen geglaubte Karikatur Kochs entstanden (Kat. 7), die Giovanelli an di

Pauli weitergab. Sie zeigt die Apotheose Napoleons nach dem Brand von Moskau, der im Hintergrund, von einem Posaunenengel angekündigt, apokalyptisch dargestellt wird. Napoleon wird als Adonizedec Tezozomoc, König von Tlatelolco Tlacopan bezeichnet. Der biblische König von Jerusalem Adonizedek leitete den Bund der Amurriter gegen die israelitische Besatzung, bis sie niedergeschlagen wurden. Tezozomoc war ein Aztekenkönig, der als „Tyrann von Azcapotzalco“ bekannt war. Er baute die Vormachtstellung der Tepaneken entschlossen aus und machte Azcapotzalco zur führenden politischen Kraft im Tal von Mexiko. Über die Konnotationen dieser nicht ganz passenden Mischung aus einem biblischen König, der sich gegen die Besetzer wehrt, und einem Azteken tyrannen lässt sich nur schwer spekulieren. Der nun konkret dargestellte (heidnische) „Tyrann“ Napoleon wird von seinen Alliierten begleitet. In di Paulis Worten: „die Fürsten des römischen Bundes, alle mit fest an den Kopf gebundenen Kronen, damit sie nicht abfallen; rechts

der König von Württemberg mit seinem Schmeerbauch u. dem Rauchfaß, hinter ihm jener von Westphalen, neben beiden der Fürst Primas; links der König von Baiern, bairische Nudeln offernd, vor ihm der überschäumende Bierkrug; hinter ihm der fromme König von Sachsen, dessen Krone schon abgefallen ist; alle diese Fürsten nackt. Unanständig impertinent ist des Königs von Baiern Familienverbindung mit dem Vizekönig von Italien [die *Gallia Cisalpina*] bezeichnet.“⁶³ Die vielen Opfer des Bundes werden als Totenkranz dargestellt. Darüber steht zwischen den Guillotinen und der Jakobinermütze der Französischen Revolution der ironische Kommentar: „Alles für das Wohl der Menschheit [...]“ Kochs versteckte politische Anspielungen im *Tiroler Landsturm* waren ohne Kommentar nicht leicht zu verstehen. Der Schlüssel war das kaiserliche Handbillet, das Koch in der ersten Fassung wegließ. Dem Auftraggeber Stein war das Bild jedoch zu klein, und er bestellte eine größere Fassung. Bei dieser Gelegenheit fügte der Maler die polemische

Referenz ein, wie der unmittelbare Entwurf zeigt (Kat. 4). So heikel erschien daher das Gemälde, dass 1820 der Weg durch Österreich für den Transport von Italien nach Deutschland ausdrücklich gemieden wurde. Stein, kein Freund von Länderprivilegien, ließ die entsprechende Stelle jedoch in Deutschland übermalen (Abb. 10, 11).⁶⁴ Wenig später erschien eine ausführliche Besprechung des Gemäldes im *Bothen für Tirol* und in Hormayrs *Archiv*. Im Gegensatz zu allen anderen Rezensionen erwähnte Hormayr die Anspielungen im unteren Teil; wohl weil er wusste, was sie bedeuteten. So mahnte er: „Die mancherlei Allegorien von Fröschen und Schlangen gehören weniger der Kunst an, als der Individualität des Künstlers. Sie werden daher billig übergangen.“⁶⁵ Das Gemälde wurde politisch korrekt im Sinne der Tiroler Kaiserstreue interpretiert. Denn nach anfänglicher Abneigung, hatte die offizielle Vereinnahmung des Hofer-Mythos für Habsburger Zwecke bereits begonnen: der Kampf der Tiroler für „Gott, Kaiser und Vaterland“.



Abb. 10 Der Tiroler Landsturm im Jahre 1809. Direkte Vorzeichnung für die zweite Gemälde-Fassung (Ausschnitt aus Kat. 4)



Abb. 11 Der Tiroler Landsturm im Jahre 1809 (Ausschnitt), 1820, Öl auf Leinwand, Privatbesitz

DIE UMDEUTUNG DES *LANDSTURMS* FÜR „GOTT, KAISER UND VATERLAND“

Dieser Version schloss sich auch das Nationalmuseum an. Giovanelli bestellte 1826 ein Gemälde zum Thema 1809 bei Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld, zwei Jahre nachdem er Kochs Bild abgelehnt hatte. Das Ergebnis ist in enger Abstimmung mit den Auftraggebern entstanden. Die idealisierte Darstellung der Rolle der österreichischen Truppen verdeutlicht den ausdrücklich politisch korrekten Charakter des Bildes (Kat. 5). Auch Kochs *Landsturm* wurde immer häufiger als kaisertreues Manifest umgedeutet – nicht zuletzt in Kreisen, die dem Ferdinandeum nahestanden.⁶⁶ Nach und nach wurde die politische Satire vergessen, bis Koch 1838 dem Museum den *Landsturm* schenkte; eine Gegengabe für die ihm zugesprochene Pension – wohlgerne durch den Kaiser. Die politische Situation hatte sich im späten Vormärz geändert, die Museumsmitarbeiter auch. So kann es kaum zufällig sein, dass Kochs *Tiroler Landsturm* als Jahresgabe von 1848 (Kat. 11) gewählt wurde. Im Zuge der Revolutionen von 1848 avancierte Hofer zur Leitfigur der (Deutsch-)Tiroler gegen die separatistischen Konflikte im italienischsprachigen Süden.⁶⁷ Mehrere Geistliche gingen als Abgeordnete zur Frankfurter Nationalversammlung, darunter Persönlichkeiten, die für ihre schriftstellerische Tätigkeit zum Thema 1809 bekannt waren, wie Beda Weber oder der Kustos

des Ferdinandeum Alois Flir. Thomas Götz und Hans Heiss fassen jedoch die allgemeine Situation der Tiroler Kleriker in Frankfurt zusammen: „Ihrem Tiroler Partikularismus lag ein engerer Anschluß Österreichs an das gemischtkonfessionelle Deutschland fern. Nur die Einsicht, daß eine Abstinenz von Frankfurt kontraproduktiv sein werde, veranlaßte eine Gruppe jüngerer Kleriker [...] zur Kandidatur für die Nationalversammlung. [...] Deutschland als Nation *dort draußen* – [...] die bis 1848 *unversehrte* katholische Glaubenseinheit Tirols [galt es] auch für die Zukunft zu sichern.“⁶⁸ Als Einziger konnte sich Weber mit Frankfurt anfreunden und blieb dort als katholischer Stadtpfarrer bis zu seinem Tode 1858.

Für die Darstellung der katholischen Identität Tirols eignete sich die vormoderne Sicht auf das Land, die Koch in seinem Bild vermittelt, hervorragend. Das Thema „heiliger Krieg“ entsprach den Vorstellungen Kustos Flirs: „Episch ist die Eroberung von Palästina und der heiligen Stätten durch die abendländische Christenheit, die Abschüttelung des napoleonischen Joches durch die vereinigten Völker 1813–15.“⁶⁹ Der *Landsturm* verkörperte auch das romantische Ideal des unverdorbenen Volkes gegen die Obrigkeit, das Dorothea Schlegel im Gemälde erkannte: „Daß die Vornehmen, die Diplomaten und Caesaren dieses Bild nicht lieben können, ist wohl sehr natürlich, weil es eben die Völker sind.“⁷⁰ Sie sprach Koch aus dem Herzen.



Abb. 12 Franz Pforr, Der Einzug des Königs Rudolf von Habsburg in Basel im Jahre 1273, 1808–1810, Leinwand, Städel Museum, Frankfurt am Main

Der Maler schimpfte gern gegen die Aufklärung und die Verachtung der „sogenannten finsternen Jahrhunderte“ des Mittelalters: „Zur Zeit, als Dante sein großes Gedicht schrieb, war es jedermann verständlich, dieweil es im damaligen Volksgestalt gedichtet war. Meisters Lehrjahre von Goethe würden damals sicherlich nicht gefallen haben, denn dieses ist ein Gedicht oder Roman für die feine Welt, allwo man versucht hat, diese feine Welt gewissermaßen idealistisch darzustellen.“⁷¹ Die Verehrung des Mittelalters steht mit der (romantischen) Idealisierung einer vorindustriellen und damit auch vornapoleonischen Zeit im Zusammenhang. Als Pendant für den *Landsturm* wählte Koch den *Tellschuss* (Kat. 8) und dadurch wieder eine Darstellung des Triumphs des Volkes gegen die (Habsburger) Obrigkeit. Doch damit wählte er auch ein mittelalterliches Thema, das noch dazu als Gründungsmythos der Schweiz

gilt – das „Land der Freyheit“⁷² mit der vorrevolutionären eidgenössischen Verfassung, die der damaligen Historiker Johannes von Müller „[...] als freiheitliche, nach regionalen Gesichtspunkten gegliederte und zugleich politisch-einheitliche Verfassung“⁷³ feierte. Das war eine geeignete Projektionsfläche für die Tiroler Sehnsucht nach der alten Landesverfassung.

HISTORIA SACRA IM NETZWERK DER NAZARENER: KOCH UND FRANZ PFORR

Müller lieferte zusammen mit Hormayr die historischen Vorlagen für die Beschäftigung der Nazarener mit geschichtlichen Themen. Eine Schlüsselrolle spielt darin die mittelalterliche Rudolfslegende: Als Rudolf von seiner Ernennung zum ersten Habsburger König des deutsch-römischen Reichs erfuhr, vergab er den Baslern ihre Beleid-

gungen. Er galt als Vorbild des christlichen Herrschers, als ein Exempel der Großmütigkeit.⁷⁴ Viele Künstler haben das Thema aufgegriffen. Zu den ersten zählt der Nazarener-Pionier Franz Pfors mit dem *Einzug des Königs Rudolf von Habsburg in Basel 1273* von 1808–1810 (Abb. 12). Die Darstellung zeigt viele Parallelen zu Kochs *Landsturm*, sowohl kompositionell als auch inhaltlich. Im Zentrum reitet der volksnahe Rudolf. Er ist bescheiden gekleidet, sodass er sich kaum von den anderen Figuren unterscheidet. Seine Stellung wird allein durch die Platzierung des neuen Königs in der Mitte hervorgehoben. Inhaltlich stehen seine christlichen Tugenden im Vordergrund, die durch die formale Anlehnung an das Thema des Einzugs Christi in Jerusalem unterstrichen werden.⁷⁵ Kochs Komposition lässt auch eine Anspielung an das biblische Einzugsthema durchscheinen, weshalb das Bild immer wieder als triumphaler „Einzug der Führer der Volkserhebung“⁷⁶ gedeutet wurde. Wie Koch durch den Troja-Mythos suchte auch Pfors die Bildaussage durch eine „Bild im Bild“-Darstellung zu unterstützen, indem er die Bibellegende des ägyptischen Joseph als Wandmalerei erzählt: Joseph vergibt als neuer König Ägyptens seinen Brüdern, die ihn einst verkauft hatten.⁷⁷ Pfors enorme Bemühungen um Authentizität bei der Suche nach Vorlagen für die mittelalterlichen Basler Kostüme und für die Physiognomie Rudolfs sind überliefert.⁷⁸ Seine Bitte an Passavant, er solle ihm alte Basler Gebäude beschreiben⁷⁹, erinnert an Kochs Wünsche: Giovanelli schickte ihm nicht nur die genannten Trachtenstiche, sondern auch ein Porträt Hofers und Speckbachers sowie eine Kopie des kaiserlichen Handbilletts. Welches Bild Giovanelli als „sehr gut getroffenes Porträt“ Hofers zur Verfügung stellte⁸⁰, lässt sich unschwer erkennen (Kat. 3). Die Darstellung aus der Hand Maria Anna Mosers ist eine der ersten und galt als eine der treuesten.⁸¹ Im Zuge der Sakralisierung von 1809 kann sie als eine Art *vera icon* Hofers bezeichnet werden, an Ort und Stelle entstanden. Diese Forderung nach Echtheit steht im Zusammenhang mit einem neuen Geschichtsbewusstsein, das im Laufe des 19. Jahrhunderts die Entwicklung der Historienmalerei prägte. Koch und Pfors folgen in ihren Darstellungen dem zeittypischen Primat der historischen „Wahrheit“, auch das ein Losungswort der Nazarener. Diese Hinwendung zur Vergangenheit geht mit einer Vermengung des Säkularen mit dem Sakralen einher.⁸² Das erklärt auch die enge Zusammenarbeit von Historikern wie Müller oder Hormayr mit den Künstlern. Das Mittelalter wird als eine würdevolle Zeit idealisiert, in der Mensch und Natur, Religion

und Nation organisch vereint waren – im Gegensatz zur volksfeindlichen Gegenwart.⁸³ Koch beschäftigte sich in seinem *Landsturm* zwar mit einer Episode aus der jüngsten Vergangenheit, doch war deren symbolische Tragweite mit der des Mittelalters vergleichbar: Tirol als Relikt einer frommen „Vorzeit“. Jakob Ludwig Salomon Bartholdy, ein preußischer Diplomat in Rom, der 1814 die erste umfassende Geschichte der Ereignisse von 1809 verfasste, bezeichnete den Aufstand als „höchst romantisch“.⁸⁴ Er war zugleich Auftraggeber eines der bedeutendsten Freskenzyklen der Nazarener in Rom. Koch war von seiner Schrift sehr angetan.⁸⁵ Ein großer Unterstützer Kochs und der Nazarener war auch der bayerische Kronprinz Ludwig, der sich bereits 1807 für Ankäufe „protonazarenischer“ Werke (Kat. 53, 55) Kochs einsetzte.⁸⁶ Koch berichtete 1818 von seinem Besuch in Rom: Er „lebte hier so ziemlich nach unserer Art und Weise, deswegen haben wir ihm vor seiner Abreise ein kleines Festin gegeben. [...] unter anderem, stieß der Prinz auch an mein Glas und rief: Es lebe der Sandwirt Andreas Hofer und die Tiroler von 1809 und pereat den Ministern, welche die Fürsten von den Völkern trennen wollen.“⁸⁷ Ludwig hatte wiederum den katholisch konservativen Historiker Görres, in dessen Zeitschrift Giovanelli die bereits zitierte Beschreibung Tirols veröffentlichte, trotz heftiger Kritik an die Münchner Universität berufen. Als er 1825 den Thron bestieg, wurde seine Kulturpolitik wiederum wesentlich von Hormayr mitgeprägt: Beide verteidigten die Einheit von Religion, Geschichte und Kunst.⁸⁸ In Verbindung zu den Giovanellis, Görres und Kronprinz Ludwig stand auch Friedrich Schlegel, ebenfalls ein bekannter Gegner Napoleons, der nicht nur für die Nazarener, sondern auch für Koch von großer Bedeutung war.⁸⁹ Er verstand „große alte National-Erinnerungen“ als Grundlage des „Volksgestes“ und dessen kultureller Zeugnisse.⁹⁰ Dass „Tirol“ genau so gut wie das Mittelalter dem romantischen Geschichtsideal entsprechen konnte, wird nach dem Gesagten deutlich. So ist Kochs „Tirolische Gesinnung“, die auch der bayerische Kronprinz teilen konnte, nichts anderes als eine romantische Forderung nach zeittypischer nationaler „Freiheit“. Das *Tirolische Nationalmuseum* steht mitten in diesem Netzwerk. Dessen Entstehung ist untrennbar mit 1809 und mit der Nazarener-Romantik verbunden. Kochs Verhältnis zum Ferdinandeum spiegelt die Situation wider.

* Ich danke Ellen Hastaba und Roland Sila für etliche Hinweise und Transkriptionen.

- ¹ An den Ausschuss des Ferdinandeum, 9.8.1828 (Museumsakten 1828/83), Autografensammlung Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum (im Folgenden TLMF), Bibliothek.
- ² Weber, Beda: Charakterbilder, Frankfurt a. M. 1853, S. 157, S. 160f. und Brief von Koch an Robert von Langer, 16.2.1817. Zit. nach Lutterotti, Otto von: Joseph Anton Koch 1768–1839. Mit Werkverzeichnis und Briefen des Künstlers, Berlin 1940, S. 184.
- ³ An Joseph von Giovanelli, 17.4.1825. Zit. nach Lutterotti, Otto: Briefe Joseph Anton Kochs aus Rom an Josef von Giovanelli in Bozen, in: Veröffentlichungen des Museum Ferdinandeum in Innsbruck 18, 1938, S. 701–732, S. 718.
- ⁴ An Joseph von Giovanelli, 26.11.1825. Zit. nach Lutterotti: Briefe (wie Anm. 3), S. 722.
- ⁵ Museumsakten 1826/11 (26.1.1826).
- ⁶ An Joseph von Giovanelli, 31.12.1825. Zit. nach Lutterotti: Briefe (wie Anm. 3), S. 723–726.
- ⁷ Brief von Joseph von Giovanelli an Andreas A. di Pauli, 12.11.1824, Museumsakten 1825/52.
- ⁸ Brief von Joseph Anton Koch an Joseph von Giovanelli, 26.4.1826. Zit. nach Lutterotti: Briefe (wie Anm. 3), S. 727.
- ⁹ Siehe dazu Schlorhauffer, Bettina: Der Verein des Tiroler Nationalmuseums Ferdinandeum 1823–1848, masch. phil. Diss., Innsbruck 1988, S. 3 (Die Vereinsgründung).
- ¹⁰ Hastaba, Ellen: „Unser Museum ist die Vereinigungsstätte für alle Schätze der Wissenschaft, Natur und Kunst in Tirol.“, in: Csáky, Moritz/Stachel, Peter (Hg.): Speicher des Gedächtnisses. Bibliotheken, Museen, Archive, Teil 1, Wien 2000, S. 149–198, S. 166.
- ¹¹ Götz, Thomas: Gratwanderungen – liberale Katholiken deutscher und italienischer Nationalität im ultramontanen Tirol zwischen Restauration und liberalem Konstitutionalismus (1830–1880), in: Haupt, Heinz-Gerhard/Langewiesche, Dieter (Hg.): Nation und Religion in der deutschen Geschichte, Frankfurt a. M. 2001, S. 446–479, S. 451, siehe auch Cole, Laurence: Nationale Identität eines „ausgewählten Volkes“: zur Bedeutung des Herz Jesu-Kultes unter der deutschsprachigen Bevölkerung Tirols 1859–1896, S. 480–515.
- ¹² Tiroler Landesarchiv Innsbruck, Präsidialakten 1823 (bei 1824), Nr. 1366. Zit. bei Schlorhauffer: Verein (wie Anm. 9), S. 6 (Die Vereinsgründung).
- ¹³ Brief von Benedikt von Giovanelli an Andreas A. di Pauli, 6.4.1828, TLMF, Bibliothek, Dip. 976/fol. 63v. Ich danke Roland Sila für den Hinweis.
- ¹⁴ Der Bothe für Tirol und Vorarlberg, 26.1.1829, S. 32.
- ¹⁵ Glausen, Heinrich von: Drey und dreisigste Vorlesung. Charakteristische Vorzüge einiger Tiroler Maler, in: Ders.: Vermischte Aufsätze über Kunst im Allgemeinen u. über vaterländische Künstler, II. Bd., Manuskript, TLMF, Bibliothek, W 2711. Ich danke Ellen Hastaba für die Transkription.
- ¹⁶ Schlegel, Friedrich: Gemälde alter Meister, hg. von Hans Eichner und Norma Lelless, Darmstadt 1984, S. 7.
- ¹⁷ Vgl. dazu Museumsakten 1835, die Korrespondenz ist bei Lutterotti, Otto: Aus einem Briefwechsel zwischen dem Maler Gebh. Flatz und Präsid. Andreas Frh. Dipauli über Joseph Anton Koch, in: Tiroler Heimatblätter 17, 1939, Heft 1, S. 19–28 veröffentlicht.
- ¹⁸ Flatz an di Pauli, 21.12.1835. Zit. nach Lutterotti: Flatz (wie Anm. 17), S. 22.
- ¹⁹ Museumsakten 1835/56.
- ²⁰ Museumsakten 1835/44. Das Schreiben an Koch ist als Nr. 55 erhalten.
- ²¹ Siehe dazu Thimann, Michael: Friedrick Overbeck und die Bildkonzepte des 19. Jahrhunderts, Regensburg 2014, S. 215–219.
- ²² An den Ausschuss des Ferdinandeum, 9.8.1828 (Museumsakten

- 1828/83), TLMF, Bibliothek, Autografensammlung.
- ²³ Museumsakten 1836/31. Zu den langjährigen Bemühungen vgl. Museumsakten 1836–1839. Zu Cornelius 1835/56.
- ²⁴ Museumsakten 1840/7.
- ²⁵ Jahresbericht 1837, Anhang in: Neue Zeitschrift des Ferdinandeums, Innsbruck 1838.
- ²⁶ Siehe dazu Dankl, Günther: Briefe des Malers Gebhard Flatz aus Rom an Andreas Dipauli und Maria Buol-Bernberg, in: Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum 68, 1988, S. 5–30, S. 23–25.
- ²⁷ Museumsakten 1835/56 und 1846/63.
- ²⁸ [o. Verf.]: Kurze Übersicht der in den Sälen des Ferdinandeums aufbewahrten Sammlungen, Innsbruck 1838.
- ²⁹ Museumsakten 1838/35.
- ³⁰ Brief von di Pauli an Flatz vom 22.3.1838. Zit. nach Lutterotti: Flatz (wie Anm. 17), S. 24.
- ³¹ Siehe Museumsakten 1856/149. Besprechungen in: Bote für Tirol und Vorarlberg 1873, S. 747; Innsbrucker Nachrichten 1873, S. 367; Innsbrucker Tagblatt 1873, Nr. 110, S. 121.
- ³² Museumsakten 1843/42 und 1846/63.
- ³³ Museumsakten 1846/63.
- ³⁴ Brief von Flir an Wittmer, 9.6.1846 (Museumsakten 1846/63).
- ³⁵ Museumsakten 1838/112.
- ³⁶ Museumsakten 1879/134.
- ³⁷ Zur Fassade siehe Hastaba, Ellen: Programm mit Zufall und Abstrichen – gesamttirolisch ausgerichtet: Die Fassade des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum, in: Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum 83, 2003, S. 63–94.
- ³⁸ Koch an Joseph von Giovanelli, 26.5.1816. Zit. nach Lutterotti: Briefe (wie Anm. 3), S. 708.
- ³⁹ Neuwirth, Markus: Schlegel, Metternich, Eichendorf, Müller, Bartholdy, Humboldt. Bildstrategien der Hofer-Verehrung als Dilemma der Romantik, in: Bacher, Ronald/Schober, Richard (Hg.): 1809. Neue Forschungen und Perspektiven, Innsbruck 2010, S. 109–153, insbesondere S. 113–118.
- ⁴⁰ Zu di Pauli siehe Meighörner, Wolfgang: Das Tagebuch des Appellationsgerichtsrates Andreas Alois Baron di Pauli von Treuheim, in: Ders. (Hg.): Wissenschaftliches Jahrbuch der Tiroler Landesmuseen 1, 2008, S. 204–329, S. 204–229.
- ⁴¹ Zu den Familien di Pauli und Giovanelli in Zusammenhang mit Görres siehe Götz, Thomas: Bürgertum und Liberalismus in Tirol 1840–1873, Köln 2001, S. 108.
- ⁴² Zu Hormayr siehe u. a. Telesko, Werner: Geschichtsraum Österreich, Wien u. a. 2006, S. 314–320, und Fastert, Sabine: Die Entdeckung des Mittelalters, München u. a. 2000, S. 69.
- ⁴³ Giovanelli, Joseph von: Bruchstücke zur Geschichte und Charakteristik Tirols. Erstes Fragment, in: Historisch-politische Blätter für das katholische Deutschland 20, 1847, S. 25–47, S. 27f.
- ⁴⁴ Museumsakten 1838/146.
- ⁴⁵ Zu Stein siehe Sandtner, Markus: Joseph Anton Koch und „Der Landsturm anno 1809“, Innsbruck 2009, S. 39–42.
- ⁴⁶ Sandtner: Landsturm (wie Anm. 45), S. 69.
- ⁴⁷ Joseph Anton Koch an Joseph von Giovanelli, 31.12.1825. Zit. nach Lutterotti: Briefe (wie Anm. 3), S. 726.
- ⁴⁸ Weber: Charakterbilder (wie Anm. 2), S. 147f.
- ⁴⁹ Siehe dazu Sandtner: Landsturm (wie Anm. 45), S. 33.
- ⁵⁰ Siehe etwa den Brief von Koch an Georg Friedrich von Fischer, 3.5.1805. Zit. nach: Jaffé, Ernst: Joseph Anton Koch. Sein Leben und sein Schaffen, Innsbruck 1905, S. 79ff.; Brief von Koch an den Freiherrn von Uexküll, 1.7.1815. Zit. nach Schneider, Arthur von (Hg.): Die Briefe Joseph Anton Kochs an den Freiherrn Karl Friedrich von