

TIROL MÜNCHEN

BEGEGNUNGEN VON 1880 BIS HEUTE

TIROLER LANDESMUSEUM FERDINANDEUM INNSBRUCK
11. April – 24. August 2014

IMPRESSUM

Die Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung
TIROL – MÜNCHEN
Begegnungen von 1880 bis heute

Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum
11. April – 24. August 2014

Herausgeber
Wolfgang Meighörner
Tiroler Landesmuseen-Betriebsgesellschaft m. b. H.

Redaktion
Günther Dankl, Isabel Pedevilla

Lektorat
Ellen Hastaba, Marianne Tappeiner

Kataloggestaltung
daz* design und grafik

Druck
Alpina Druck, Innsbruck

© 2014 Tiroler Landesmuseen-Betriebsgesellschaft m. b. H.
sowie Autoren, Künstler, Fotografen

ISBN 978-3-900083-52-6

Wir danken unserem Partner
Innsbruck Tourismus

AUSSTELLUNG

Konzept
Günther Dankl

Konzeptmitarbeit
Carl Kraus (Ausstellungsteil 1880 bis 1945)
Günther Moschig (Ausstellungsteil nach 1945)
Peter Weiermair (Ausstellungsteil „Studio UND“)

Sekretariat
Monica Gebele, Silvia Eller

Registrierung
Annette Lill-Rastern

Öffentlichkeitsarbeit
Alexandra Hörstler, Theresia Jeschke, Sigrid Wilhelm

Besucherkommunikation
Sonja Fabian, Silvia Köck-Biasiori, Gabriele Ultsch

Restauratorische Betreuung
Franziska Bergmann, Meike Jockusch, Laura Resenberg
Borislav Tzikalov, Alexander Fohs

Ausstellungsgestaltung
Martin Scharfetter

Grafische Gestaltung und Ausstellungsgrafik
daz* design und grafik

Ausstellungsaufbau
Werkstätten der Tiroler Landesmuseen
Leitung: Hannes Würzl

Transporte
Museumspartner

LEIHGEBER

Stiftung MUSEION. Museum für moderne und zeitgenössische Kunst, Bozen
Stadtmuseum Bozen, Bozen
Hofburg (Leihgabe Autonome Provinz Bozen Südtirol), Brixen
Südtiroler Landesmuseum für Kultur- und Landesgeschichte
Schloss Tirol, Dorf Tirol
Museumsverein Dachau/Gemäldegalerie Dachau, Dachau
Dr. Hans und Hildegard Koester-Stiftung, Dortmund
Museum Folkwang, Essen
Universalmuseum Joanneum, Neue Galerie, Graz
Museum Ballhaus, Imst
Mathias-Schmid-Museum, Ischgl
Forschungsinstitut Brenner-Archiv, Innsbruck
Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe
Stadtmuseum Klausen, Klausen
LENTOS Kunstmuseum Linz, Linz
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München
Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München
Münchener Künstlerhaus-Stiftung, München
Münchener Stadtmuseum, München
Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München
Albert-Weisgerber-Stiftung, St. Ingberg
Belvedere, Wien
Universität für angewandte Kunst, Kunstsammlung und Archiv, Wien
Stiftung Bonartes, Wien

Galerie Wentrup, Berlin
Galerie Thomas Flora, Innsbruck
Galerie Maier, Innsbruck
Kunsthandel Peter Konzert, Innsbruck
Sammlung Arnold, Innsbruck
Galerie Sprüth Magers Berlin London, London
Galleria Raffaella Cortese, Mailand
Sammlung Siegfried Unterberger, Meran
Galerie van de Loo, München
Walter Storms Galerie, München
Galerie Rupert Walser, München
Verlag und Bildarchiv Sebastian Winkler, München
Kunsthandel Giese und Schweiger, Wien
Sammlung Galerie Katharina Büttiker, Art Nouveau – Art Déco, Zürich

Robert Gfader, Berlin
Parkhotel Laurin, Bozen
Josef Rainer, Bozen
Michael Fliri, Friedrichshafen
Gaby Gappmayr, Innsbruck
Dr. Carl Kraus, Innsbruck
Prof. Peter Weiermair, Innsbruck
Mag. Helmut Nindl, Kramsach
Katja Duftner, Mühlbach-Kiefersfelden
Vinzenc Bachmayer, München
Claudia Barcheri, München
Fabian Feichter, München
Gruppe Geflecht, München
Karin Girke, München
Kollektiv Herzogstraße, München
Helmut Hinterseer, München
Dagmar von Kessel, München
King Kong Kunstkabinett, München
Irmengard Ladner, München
Lilith Lichtenberg, München
Prof. Olaf Metzel, München
Kathrin Partelli, München
Prof. Hermann Pitz, München
Prof. Dieter Rehm, München
Prof. James Reineking, München
Michael Schrattenthaler, München
Pia Steixner, München
Prof. Timm Ulrichs, München
Romana Fiechtner, Rum
Walter Moroder, St. Ulrich
Bruno Walpoth, St. Ulrich
Klaus Auderer, Vils
Prof. Peter Kogler, Wien

und weitere Leihgeber, die nicht genannt werden wollen.

INHALT

Vorwort Wolfgang Meighörner	6	„Tumult bringt Entscheidung.“ Kunstkritik und Karikaturen von Max von Esterle Christine Riccabona	107
Tirol – München: Begegnungen von 1880 bis heute Bemerkungen zur Ausstellung Günther Dankl	7	Bildteil	113
Die andere Seite Münchens Kunst und Kultur in den Jahren um 1900 samt Seitenblicken nach Tirol Rainer Metzger	12	Der Blick von außen: Maler entdecken Tirol Hildegard Kretschmer	132
Eine „tirolisch-bayerische Koproduktion“: Das Innsbrucker Riesenrundgemälde Saskia Danae Nowag	18	„... in bester Stimmung auf unsrer Tour ...“ – Münter (1908), Kandinsky (1908, 1914) und Marc (1913) in Südtirol Helena Pereña	139
Die Münchner Jahre Josef Pembraus des Älteren im Spiegel seiner Autobiografie Franz Gratl	22	Bildteil	145
München als Ausbildungsort Künstler mit Tirolbezug an der Münchner Akademie der Bildenden Künste 1850–1920 Zusammengestellt von Alexandra Kuttler	26	Nur bedingt golden: Tirol – München in den zwanziger Jahren Carl Kraus	166
Tiroler Maler an der Münchner Akademie um 1900 Horst G. Ludwig	28	Das Glück der Erde liegt auf dem Rücken der Berge: Kunst im Alpenraum während des Nationalsozialismus Ute Strimmer	169
Die „Bahnbrecher des modernen Nachwuchses“: Tiroler Künstler in der „Münchener Secession“ und der „Scholle“ Bettina Best	39	Ein Schloss für ein Zierhuhn: Autobiografische Skizze Paul Flora	174
Bildteil	55	Bildteil	179
Schnittpunkt am Weg zur Moderne: Die Dachauer Künstlerkolonie Marianne Hussl-Hörmann	76	Heinz Gappmayr und das Münchner „Studio UND“ Peter Weiermair	196
Entdeckung einer Idylle: Die Künstlerkolonie Chiemsee Isabel Pedevilla	81	Bildteil	198
Bildteil	85	Urlaub in Tirol, studieren in München: Die Münchner Akademie und Künstlerkollektive von 1960 bis heute Günther Moschig	206
Symbolistische Anmutungen: Tiroler Maler um 1900 Sybille Moser-Ernst und Ursula Marinelli	96	Bildteil	218
Tiroler & Österreicher in „Jugend“ & „Simplicissimus“ Putz, Reznicek, Thöny und ihre Anfänge im Münchner „Künstler-Sänger-Verein“ Julie Kennedy	102	Biografien und Katalog bis 1945 Bearbeitet von Alexandra Kuttler (AK) und Helmut Oehler (HOe)	254
		Dokumentation	280
		Biografien und Katalog ab 1945 Bearbeitet von Günther Moschig und Isabel Pedevilla	282
		Bildnachweis	288

VORWORT

Gut nachbarschaftlich, ja freundschaftlich – so darf man das Verhältnis zwischen Bayern und Tirol heute wohl bezeichnen. Das liegt auch nahe – in des Wortes ureigenstem Sinne, war aber nicht immer so. Erst vor wenigen Jahren wurde der 200. Wiederkehr des je nach Sichtweise als „Freiheitskampf“ (Tirol) oder „Aufstand“ (Bayern) bezeichneten Ringens 1809 gedacht. Und obwohl es die letzte Auseinandersetzung, die von substantieller Uneinigkeit, ja von kriegerischer Auseinandersetzung geprägt gewesen ist, so ist doch die Wahrnehmung bis heute stark und sehr davon dominiert. Nicht zuletzt einer der gewichtigen Professoren der Münchner Kunstakademie, Franz von Defregger, hat mit seinen monumentalen Historien-Gemälden mit für diese nachhaltige Perzeption gesorgt. Er jedoch kam aus Tirol und erst 1860 nach München. Diese nur in Umrissen skizzierte Beziehung ist kein Einzelfall. Bereits in der Renaissance und im Barock war der Austausch rege, es sei hier nur an den „Maler des Lichts“ Johann Evangelist Holzer aus Burgeis erinnert, der seine Ausbildung in Niederbayern und Augsburg erhielt und viel zu früh im Emsland verstarb. Die Kunst lebte und lebt wie so vieles andere auch vom Austausch. Die Ausstellung „Tirol – München: Begegnungen von 1880 bis heute“ zeigt dies deutlich. Sie soll aber auch unterstreichen, dass dieser Austausch keine Einbahnstraße war, sondern dass auch die Kunst-Entwicklung nördlich der Alpen deutliche und wichtige Einflüsse aus Tirol, diesem Gelenk zwischen Norden und Süden, erfahren hat und noch erfährt.

Ausstellungen sind immer Teamwork, und so ist an dieser Stelle gerne gedankt: dem Verantwortlichen für die Gesamtkonzeption und Organisation der Ausstellung Günther Dankl sowie Carl Kraus, Günther Moschig und Peter Weiermair, die am Konzept maßgeblich mitgearbeitet haben. Gemeinsam haben sie eine spannende Entwicklungslinie der Kunstgeschichte Tirols nachvollziehbar gemacht. Dank auch und vor allem den Leihgebern des In- und Auslandes, seien sie institutionellen Charakters oder Privatleute, ohne deren Offenheit und Leihbereitschaft vieles nicht darstellbar gewesen wäre. Dank auch den zahlreichen Autorinnen und

Autoren für ihre fundierten Katalogbeiträge, dem Gestalter Martin Scharfetter für die Ausstellungsarchitektur und Irene Daz für das wohl gelungene Begleitbuch zur Ausstellung. Dank allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Tiroler Landesmuseen, die einmal mehr mit hoher Professionalität und Einfallsreichtum geholfen haben, ein ambitioniertes Projekt zu realisieren.

Die Ausstellung zeigt ein Bouquet prachtvoller Werke. Wenn dies dazu beiträgt, dass die Fülle, die Vielfalt und die wechselseitige Befruchtung offenkundig werden, dann wird einmal mehr das Diktum Thomas Manns, das er für seine Wahlheimat 1902 setzte, unterstrichen: „München leuchtete.“ Man darf nach dem Besuch der Ausstellung sicherlich hinzufügen: Tirol auch.

PD Dr. Wolfgang Meighörner
Direktor

TIROL – MÜNCHEN: BEGEGNUNGEN VON 1880 BIS HEUTE BEMERKUNGEN ZUR AUSSTELLUNG

Günther Dankl

Die Landschaft Tirols – und besonders das alpine Tirol – als Motiv der bildenden Kunst erfuhr bereits seit der Entdeckung der Alpen einen besonderen Stellenwert. Große Bedeutung erlangte sie vor allem im 19. Jahrhundert, als die Künstler der „Münchner Schule“ daran gingen, das bayerische Alpenvorland und die angrenzenden Alpen mit dem Zeichenblock in der Hand, aber auch mit Pinsel und Palette Ölskizzen malend, zu durchwandern und damit nicht nur die Landschaft, sondern auch die ländlichen Bewohner und deren Brauchtum zu entdecken. Umgekehrt kam seit dem Barock dem süddeutschen Raum für Künstler aus Tirol überregionale Bedeutung als Auftraggeber für Fresken, Altarentwürfe oder Altargemälde zu. Durch den Ruf der Münchner Akademie als einer herausragenden Ausbildungsstätte hat vor allem ab der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts die Anziehungskraft der Stadt München für Tiroler Künstler stark zugenommen.

„Bayerisch-tirolische G'schichten ... eine Nachbarschaft“ hieß dementsprechend auch der Titel der auf der Festung Kufstein stattgefundenen Tiroler Landessaussstellung 1993. In ihr standen die Gemeinsamkeiten, aber auch historischen Diskrepanzen der kulturellen und historischen Beziehungen zwischen Bayern und Tirol im Mittelpunkt, angefangen von der Frühzeit bis herauf in das 20. Jahrhundert. Die inhaltliche wie historische Spannweite reichte von den „Zentralalpen und das bayerische Alpenvorland in prähistorischer Zeit“, „Bayern und Tirol im Mittelalter“ über „Die barocke Kunst im gemeinsamen Kulturraum“, „Die bayerische Zeit Tirols 1806–1814“, die „Münchner und Tiroler Malerei im 19. Jahrhundert“ bis hin zu „Der bayerisch-tirolische Tourismus im 19. und 20. Jahrhundert“, um nur ein paar wenige der zahlreichen Beiträge in den beiden zur Ausstellung erschienenen Bänden zu nennen („Bayerisch-tirolische G'schichten ... eine Nachbarschaft, Tiroler Landessaussstellung 1993, Festung Kufstein 15. Mai bis 31. Oktober 1993, Bd. I: Katalog; Bd. II: Beiträge, Innsbruck 1993).

Ziel der nunmehr durchgeführten Ausstellung ist es, die Begegnungen und Wechselbeziehungen zwischen der Kunst

in München und jener in Tirol ab dem ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert bis heute herauszuarbeiten und umfassend darzustellen. Im Zentrum dabei stehen die Ausbildung Tiroler Künstler an der Akademie der Bildenden Künste oder an Kunstschulen in München, die Künstlerkolonien, die sich um 1900 in Dachau bei München, am Chiemsee oder in Klausen in Südtirol gebildet haben, die Teilnahme Tiroler Künstler an Münchner Künstlervereinigungen und deren Ausstellungen um 1900, die Mitarbeit an den Münchner Kunstzeitschriften sowie die Reisen von in München ansässigen Künstlerinnen und Künstlern nach Tirol und Südtirol.

DIE MÜNCHNER AKADEMIE ALS AUSBILDUNGSMAGNET FÜR KÜNSTLER AUS TIROL UM 1900

Mit der Berufung Karl Theodor von Pilotys 1856 an die Münchner Akademie erlangte diese einen überregionalen Ruf. Mit ihrer Ausstrahlung auf die Münchner Kunstszene und auf das In- und Ausland ergab sich zunehmend in der zweiten Jahrhunderthälfte ein Kristallisationspunkt für viele Künstler aus dem alpenländischen Bereich. Vor allem seit den 1870er Jahren wurde die Münchner Akademie zur populärsten und wichtigsten Ausbildungs- und Begegnungsstätte für junge Künstler aus Tirol.

Die bekanntesten Tiroler Künstler, die in München studiert haben, sind die als „Tiroler Kleeblatt“ bezeichneten Franz von Defregger, Mathias Schmid und Alois Gabl. Insbesondere Defregger, der von 1878 bis 1910 selbst als Professor für Historienmalerei an der Akademie wirkte, war mit München künstlerisch und persönlich so verbunden, dass er im deutschen – und speziell im Münchner Raum zugleich auch als impulsgebender Münchner Künstler angesehen wurde. Mit dem wohl bekanntesten Münchner Künstler dieser Zeit, Franz von Lenbach, mit dem ihn eine Freundschaft verband, oder Franz von Stuck gehörte er mit zu den „Malerfürsten“ dieser „Kunststadt“ Deutschlands der Jahre zwischen 1890 und 1920 schlechthin.

Der neben den Defregger-Schülern Ludwig Schmid-Reutte oder Josef Moroder-Lusenberg wohl bekannteste Künstler

Tirols, der von 1884 bis 1893 in München seine Ausbildung erfahren hat, ist sicherlich Albin Egger-Lienz. Auf der Tradition der Historienmalerei Münchner Prägung fußend und beeindruckt von den internationalen Begegnungen mit dem Impressionismus und der Kunst Rodins und Meuniers in München wurde er zum Erneuerer der Tiroler Malerei des 20. Jahrhunderts.

DIE KÜNSTLERKOLONIEN (CHIEMSEE, DACHAU, KLAUSEN)
Parallel zur Genrekunst Defreggers setzte Wilhelm Leibl der „offiziellen“ gründerzeitlichen Malerei einen bedingungslosen Realismus entgegen. Zum Kreis um Leibl gehörte auch der aus Schwaz in Tirol stammende Maler Josef Wopfner, der sich nach seiner Ausbildung an der Münchner Akademie der Malerkolonie um Karl Raupp auf Frauenwörth anschloss und in der Folge mit zu den führenden Malern der Künstlerkolonie am Chiemsee aufstieg.

Bereits ab der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts hat sich in dem in der Nähe von München gelegenen Dachau ebenfalls eine Künstlerkolonie gebildet. Vor allem ab 1875 ließ sich eine Reihe bekannter deutscher Künstler von den Menschen und der Landschaft im Dachauer Moos inspirieren; sie zogen kurzzeitig oder für immer dorthin. Die zentrale Figur dabei war der in Wien und München ausgebildete Maler Adolf Hölzel, der gemeinsam mit Ludwig Dill und Albert Langhammer die Malschule „Neu-Dachau“ begründete. In Dachau haben sich sowohl Leo Putz mehrmals als auch der aus Tirol stammende Initiator der „Wiener Secession“ Theodor von Hörmann in den Herbst- und Wintermonaten 1892 aufgehalten. In der Umgebung von Dachau hat Hörmann 1892 nicht nur eine Reihe von Gemälden mit Buchenwaldmotiven geschaffen, im Dezember desselben Jahres stellte er auch gemeinsam mit Hölzel eine repräsentative Auswahl seiner Werke im Münchner Kunstverein aus.

In der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts und insbesondere ab 1874 bildete sich auch im Südtiroler Städtchen Klausen ein weithin geschätzter Treffpunkt und Aufenthaltsort für Kunstschaffende aus München und dem Süddeutschen Raum. Zu den bekanntesten Künstlern dieser bis 1914 bestehenden Künstlerkolonie Klausen zählen u. a. Alexander Koester und Alexander Kanoldt, der sich gemeinsam mit seinem Künstlerfreund Adolf Erbslöh zwischen 1911 und 1914 mehrere Wochen in Klausen aufgehalten hat. Erbslöh und Kanoldt begründeten die „Neue Künstlervereinigung München“ mit, der u. a. auch Franz Marc und Wassily Kandinsky angehörten.

Als Albin Egger-Lienz 1913 seine Lehrstelle an der Weimarer Kunsthochschule aufgegeben hatte und nach St. Justina bei Bozen übersiedelte, folgte ihm ein Teil seiner Schüler nach Südtirol. Als Standort für seine 1913/14 bestehende „Vereinigung der Kunstschüler Egger-Lienz“ wählte der Künstler ebenfalls Klausen, wo die Studenten im obersten Stockwerk des alten Schulgebäudes ihre Atelierräume bezogen.

„SIMPLICISSIMUS“ – „MÜNCHENER SECESSION“ – „DIE SCHOLLE“

Noch stärker als Wien bildete München um 1900 auch die Keimstätte für das Aufkommen einer künstlerischen Moderne in Tirol. So haben u. a. Friedrich Hell, August Pezzey, Rudolf Nissl, Eduard Thöny, Leo Putz oder Hans Josef Weber-Tyrol noch vor 1900 ihre Ausbildung an der Akademie erfahren. Ihre Lehrer waren u. a. Gabriel von Hackl oder Wilhelm von Diez. Von den in München gesehene Ausstellungen dieser Zeit beeindruckt, fanden insbesondere Putz und Weber-Tyrol dabei ihren Weg zu einem von der Münchner Kunst geprägten impressionistischen Gestalten. Eduard Thöny gehört u. a. mit Thomas Theodor Heine, Olaf Gulbransson oder Ferdinand von Reznicek zu den führenden Mitarbeitern und Zeichnern der 1896 von Albert Langen gegründeten politisch-satirischen Wochenschrift „Simplicissimus“. Putz, mit Thöny befreundet, zählt zu den Gründungsmitgliedern der zwischen „Secession“ und „Blauem Reiter“ angesiedelten Künstlergruppe „Die Scholle“, der auch der 1905 nach Maurach am Achensee übersiedelte Münchner Künstler Gustav Bechler angehörte. Sowohl Rudolf Nißl, der zu einem anerkannten Vertreter einer von Max Liebermann begründeten Freilichtmalerei in München wurde, als auch Leo Putz sind bereits 1894 der fortschrittlichsten Künstlervereinigung dieser Zeit, der „Münchener Secession“, beigetreten. Als älteste der 1897 in Wien und 1898 in Berlin folgenden Secessionsbewegungen zählte sie zu den fortschrittlichsten Künstlervereinigungen dieser Zeit. Ihr gehörten nicht nur eine Reihe namhafter Künstler an, mit ihren großen „Internationalen Sommerausstellungen“ trug sie auch maßgeblich zur Verbreitung der internationalen modernen Kunst bei. Bis 1914 stellten auch 25 Künstler und Künstlerinnen aus Tirol aus, so u. a. Friedrich Hell, Theodor von Hörmann, Max von Esterle, Hans Perathoner oder der Fotograf Heinrich Kühn, der 1898 auf Einladung der „Münchener Secession“ 34 Fotografien zeigte. Kühn hat in dieser Zeit Fotografien mit Motiven aus dem „Dachauer Moor“ geschaffen.

DAS ARME LAND TIROL

1913, am Vorabend des Ersten Weltkriegs, reiste Franz Marc mit seiner Frau Maria nach Südtirol. Als Ergebnis dieses Aufenthalts entstanden im Frühjahr 1913 das Gemälde „Das arme Land Tirol“ (Solomon R. Guggenheim Museum, New York) und ein Jahr später das Bild „Tirol“ (Pinakothek der Moderne, München). Beide Gemälde werden als Sinnbilder für das ganz Europa bevorstehende Unheil interpretiert, zugleich bedeuten sie aber auch eine Auseinandersetzung des Künstlers mit der Landschaft und Kultur des damaligen Teils Tirols südlich des Brenners. Die in der Ausstellung aus konservatorischen Gründen lediglich als Reproduktion gezeigten Skizzen und Zeichnungen veranschaulichen die Genese dieses Hauptwerks der europäischen Moderne.

Bereits 1908 haben sich auch die Künstler des „Blauen Reiters“ Gabriele Münter und Wassily Kandinsky in Südtirol aufgehalten. Die in Lana entstandenen Gemälde und Fotos von Münter sowie Reproduktionen aus dem „Skizzenheft 25“ von Kandinsky dokumentieren diesen prägenden Aufenthalt beider Künstler in Lana bei Meran.

VON DER KUNST DER ZWISCHENKRIEGSZEIT ZUR „ENTARTETEN KUNST“

In den Jahren zwischen dem beiden Weltkriegen in München studiert haben u. a. Wilhelm Nicolaus Prachensky, Herbert Gurschner, Leo Sebastian Humer, Johannes Troyer oder Christian Hess, die mit zu den führenden Künstlern Tirols der Zwischenkriegszeit gehören. Während sich Prachensky nach dem Studium in München zunächst als Gestalter harmonisch aufeinander abgestimmter Stadtlandschaften hervortat, gehört der aus Brixen stammende Humer mit zu den führenden Vertretern der Neuen Sachlichkeit in Tirol. Christian Hess, der in Deutschland durch Max Beckmann und Karl Hofer wichtige Impulse erhielt, war von 1929 bis 1933 Mitglied der „Juryfreien“ in München. Am 19. Juli 1937, einem Tag nach der Eröffnung der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ in dem dafür eigens errichteten „Haus der Kunst“, wurde in München in den Hofgartenarkaden die von den Nationalsozialisten organisierte Ausstellung „Entartete Kunst“ eröffnet. Sie zeigte 600 Werke, die zuvor in deutschen Museen und Sammlungen beschlagnahmt worden waren und von Künstlerinnen und Künstler stammten, die nicht der nationalsozialistisch anerkannten Kunst entsprachen. Unter diesen befanden sich auch solche des aus Berlin stammenden Künstlers Werner Scholz, der sich 1939 endgültig in Alpbach in Tirol

niedergelassen hat, nachdem er sich bereits in den Jahren zuvor des Öfteren dort aufgehalten hat. Auch Leo Putz wurde nach antinationalsozialistischen Äußerungen aus der „Reichskulturkammer“ ausgeschlossen und mit Malverbot belegt.

Von Adolf Hitler hingegen persönlich eröffnet wurde einen Tag zuvor die „Große Deutsche Kunstausstellung“, die als die bedeutendste kulturelle Veranstaltung des nationalsozialistischen Deutschlands propagiert wurde. In seiner Eröffnungsrede gab Hitler eine umfangreiche Darstellung des nationalsozialistischen Verständnisses von „deutscher Kunst“, die in Zukunft öffentlich als einzige zugelassen werden sollte.

Künstler aus Tirol, die bis 1944 an den alljährlich stattgefundenen „Großen Deutschen Kunstausstellungen“ teilgenommen haben, waren u. a. Rudolf Nißl, Sepp Ringel, Oskar Wiedenhofer oder Hubert Lanzinger, der auf der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ 1937 in München mit dem Bild „Der Bannerträger“ prominent vertreten war. Ebenfalls in der Ausstellung gezeigt wurden u. a. Werke von Eduard Thöny oder Max Spielmann, der als Kriegsberichterstatte die Gräueltaten des Krieges an vorderster Front miterlebte. Spielmanns anklagende Erlebnisempfindungen des Krieges zeigen den Zwiespalt, mit dem die propagandistische und offiziell anerkannte Kunst des „Tausendjährigen Reiches“ zuweilen belegt war.

In den Jahren zwischen 1937 und 1945 ihre Ausbildung in München erfahren haben Gerhild Diesner und Paul Flora. Diesner studierte von 1937 bis 1939 an der Kunstgewerbeschule, Abteilung für Gebrauchsgrafik, bei den Professoren Ernst von Dombrowski, Fritz Helmuth Ehmcke und Emil Preetorius. Darüber hinaus hat sich die Künstlerin von Mai bis Juni 1944 in Wessling bei München aufgehalten. Paul Flora hingegen war zwar von 1942 bis 1944 an der Münchner Akademie bei Olaf Gulbransson, der 1929 die Nachfolge von Franz von Stuck als Professor an der Akademie der Bildenden Künste angetreten hatte, als dessen Student eingeschrieben, hat dessen Klasse aber nach eigenen Angaben „nur siebenmal betreten“ (Paul Flora, in: ein schloß für ein ziehuhn. 31 zeichnungen und eine autobiographische skizze, Innsbruck–Wien–München 1962).

TIROL – MÜNCHEN NACH 1945

In den Jahren nach 1945 hat München seine führende Rolle für die Kunst Tirols eingebüßt. Die für Tiroler Künstlerinnen und Künstler maßgebliche Ausbildungsstätte war nunmehr die Akademie der bildenden Künste in Wien,

wo Herbert Boeckl seinen berühmten täglich stattfindenden Abendakt-Kurs abhielt. Nur wenige Künstler und Künstlerinnen aus Tirol und Südtirol haben nach 1945 ihre Ausbildung in München erfahren. Erst mit Hans Ladner, der von 1968 an die kommissarische Leitung einer Bildhauerklasse übernommen hatte und von 1974 bis 1991 einen Lehrstuhl als ordentlicher Professor für Bildhauerei innehatte, wählten eine Reihe von Künstlern aus Tirol und Südtirol die Akademie wiederum als ihre bevorzugte Ausbildungsstätte.

Für den 2010 verstorbenen Künstler Heinz Gappmayr hingegen spielte in den 1960er Jahren das in München beheimatete „Studio UND“ eine bedeutende Rolle. Dort kam er nicht nur mit gleichgesinnten Künstlern in Berührung, dort wurde ihm auch seine erste Einzelausstellung ausgerichtet.

Das auf Konzeptkunst und analytische Malerei der 1970er Jahre ausgerichtete „Studio UND“ bildete einen privat geführten Gegenpol zu der noch traditionell ausgerichteten Akademie der Bildenden Künste. Einen solchen boten auch die in dieser Zeit verstärkt an die Öffentlichkeit tretenden

Gruppen und Gruppierungen, die ihre Bilder im praktischen Erforschen der Bildfindungen im Kollektiv zu erweitern suchten. Gruppierungen wie „Geflecht“, „WeibsBilder“ oder „King Kong Kunstkabinett“ griffen lautstark in die Diskussion um die Kunst ein und beeindruckten damit in München lebende Künstler und Künstlerinnen aus Tirol, wie z. B. Katja Duftner. Das aktuelle Lehrangebot der Akademie der Bildenden Künste, wo u. a. Künstler wie Joseph Kosuth, Olaf Metzger, James Reineking, Tim Ulrichs oder der Tiroler Peter Kogler lehren, sowie das Ausstellungsangebot der Stadt München der letzten Jahre hat darüber hinaus die angehenden Künstlerinnen und Künstler Tirols ebenfalls dazu bewogen, München verstärkt als einen für sie interessanten Ort der Ausbildung und Kunstvermittlung zu entdecken.

Mit dem Ausblick auf die aktuelle Gegenwartskunst schließt sich der über mehr als 100 Jahre Kunstgeschichte sich erstreckende Bogen der Begegnungen zwischen Tirol und München, der seinen Ausgang mit der Akademie der Bildenden Künste um 1880 genommen hat und mit dem Einblick in die dortige gegenwärtige Situation ihren Abschluss findet.



Kat. Nr. 86
Leo Putz
Stille Zeit, 1910

DANK

Am Zustandekommen dieser Ausstellung waren zahlreiche Personen beteiligt. Sie werden gemeinsam mit den Leihgebern am Beginn dieser die Ausstellung begleitenden Publikation namentlich genannt. Namentlich bedanke ich mich bei folgenden Personen für wertvolle Hinweise und Unterstützung: Elisabeth Boser (Dachau), Peter Konzert (Innsbruck), Elisabeth Nowak-Thaller (Linz), Alexandra Kuttler (Innsbruck), Josef Maier (Innsbruck), Annegret Hoberg (München), Isabelle Jansen (München), Julie Kennedy (München), Else Prünster (Wien), Sebastian Winkler (München).

Ihnen allen danke ich an dieser Stelle nochmals für ihre zahlreichen Hinweise oder ihre direkte Mitarbeit. Sie haben dazu beigetragen, dass aus einer Idee allmählich eine Ausstellung gewachsen ist. Insbesondere danke ich jedoch allen Künstlern, privaten und institutionellen Leihgebern sowie den zahlreichen Autorinnen und Autoren des Kataloges. Mein Dank gilt ebenso dem architektonischen Gestalter, Herrn Martin Scharfetter, und Frau Irene Daz für die Gestaltung von Einladung, Plakat und Katalog sowie nicht zuletzt – und ganz besonders – allen Kolleginnen und Kollegen im Haus, die mit ihrem ganzen Einsatz am Gelingen der Ausstellung mitgewirkt haben.

DIE ANDERE SEITE MÜNCHENS KUNST UND KULTUR IN DEN JAHREN UM 1900 SAMT SEITENBLICKEN NACH TIROL

Rainer Metzger

„Noch nicht überhandnehmende fixe Ideen, wie Sammelwut, Lesefieber, Spielteufel, Hyperreligiosität und all die tausend Formen, welche die feinere Neurasthenie ausmachen, waren für den Traumstaat wie geschaffen. Bei den Frauen zeigte sich die Hysterische als häufigste Erscheinung. Die Massen waren ebenfalls nach dem Gesichtspunkt des Abnormen oder einseitig Entwickelten ausgewählt: Schöne Potatorentypen, mit sich und der Welt zerfallene Unglückliche, Hypochonder, Spiritisten, tollkühne Raufbolde, Blasierte, die Aufregungen, alte Abenteurer, die Ruhe suchten, Taschenspieler, Akrobaten, politische Flüchtlinge, ja selbst im Auslande verfolgte Mörder, Falschmünzer und Diebe u. a. m. fanden Gnade vor den Augen des Herrn.“
Alfred Kubin, Die andere Seite. Ein phantastischer Roman, München 1909

1. LUDWIG SCHMID-REUTTE

Der „Traumstaat“, den Alfred Kubin samt seiner skurril-drastischen Bewohnerschaft hier aufruft, ist nichts anderes als München. „Die andere Seite“ (Abb. 1) ist Kubins Vermächtnis an die Stadt, in die er zum Studium der Kunst im Jahre 1898 gegangen war, um bis 1906 zu bleiben, und es war in der Tat eine andere Seite, auf die er da gewechselt war und die im Schlüsselroman als die Stadt „Perle“ ausgewiesen ist; sie liegt auf dem „gleichen Breitengrad wie München“. ¹ Speziell das Schwabinger Milieu mit seinen Weltverbesserern und Systemverändern, den Revoluzzern im Ästhetischen und Spiritisten im Politischen hat Kubin ausgelotet, jenes Milieu, das sich mit Beginn des neuen Jahrhunderts besonders geltend machte, als der Nimbus der „Kunststadt“ zu verblassen begann. All das soll im Folgenden angedeutet werden, und auch wenn Kubin im Grunde bis heute als der notorische Oberösterreicher schlechthin gehandelt wird, taugt er genauso als Einstieg zum Thema Tirol und München. Als er nämlich auf die andere Seite wechselte, von der Provinz ins Zentrum, von Kakanien ins Reich, von der Rustikalität ins Urbane, suchte er Anschluss an einen, dem es ebenso ergangen war. Bevor Kubin an der renommierten Münchner

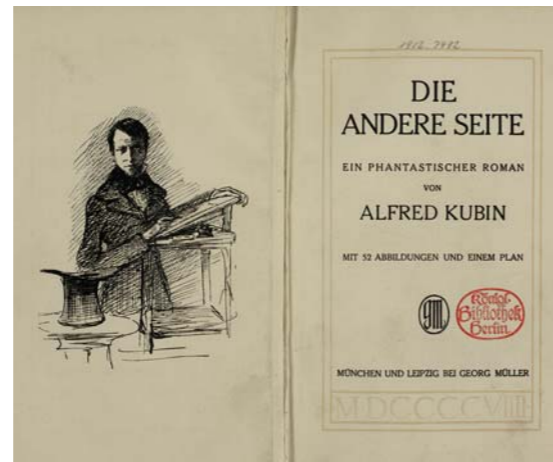


Abb. 1: Frontispiz und Titelseite „Die andere Seite“ von Alfred Kubin, 1909

Kunstakademie² ankam, besuchte er die private Kunstschule von Ludwig Schmid-Reutte, und der ist, wie der Name unschwer erkennen lässt, Tiroler. Wie Albin Egger-Lienz und Hans Weber-Tyrol ließ sich auch Ludwig Schmid ein Toponym wachsen, eine Ortsbezeichnung, die zur Personenbezeichnung werden sollte. Man kennt das von Caravaggio bis Hubert von Goisern quer durch die Kulturgeschichte, doch im München um 1900 scheint das eine Spezialität der Tiroler gewesen zu sein. Der Wechsel auf die andere Seite, über den Brenner oder zumindest das Karwendel und mitten hinein ins aufregend-aufgeregte Flachland, war offenbar mit der Notwendigkeit verbunden, das Eigene und Eigentliche zu betonen, das die Herkunft garantierte. Bei einem Namen wie Schmid mag das aus Gründen der Unverwechselbarkeit angeraten sein, doch auch Albin Egger umgab sich noch während seiner Akademiezeit mit der Herkunftsbezeichnung: Sie ist seit 1891 für den damals 23jährigen nachgewiesen. Es waren Tiroler in München, und das sollte man auch merken.

2. FRANZ MARC

Im März 1913 fuhren Maria und Franz Marc nach Südtirol. Marc hatte Monate hinter sich, die zumindest für die Kunstentwicklung Münchens als die interessantesten überhaupt gelten dürfen. Es waren die Monate, da der „Blaue Reiter“ in die Kunstgeschichte der Welt trat; um genau zu sein, waren es zwei Ausstellungen, die die Redaktion des Almanachs „Der Blaue Reiter“ zusammengestellt hatte, und es war dieser Almanach selber, in dem sich die beteiligten Künstler mit Text- und Bildbeiträgen vorstellten. Zusammen mit Wassily Kandinsky war Marc der Organisator dieser emphatischen Transaktionen gewesen, die zeigten, dass das Manifest die treibende Kraft der Avantgarde war. Innerhalb dreier Monate stellten sie zwei Präsentationen auf die Beine, die in den beiden progressiven Galerien Münchens, bei Thannhauser und bei Goltz, zu sehen waren. Die „Almanach“ genannte Publikation, die ein Katalog nach heutiger Fassung war, weniger Auflistung des Gezeigten als dessen Aufladung mit Diskursivität, folgte dann noch an- und auch schon wieder abschließend. Die Rasanz, die Unwiderstehlichkeit, die Selbstüberbietung der orthodoxen Moderne, hier kamen sie auf den Punkt, und dieses Forcierte, dieses Welt und Wirklichkeit Aufrollende, das stets auch Kalkül war, passte perfekt zum Schwabinger nach der Jahrhundertwende. In Wahnmöschung, wie die Gräfin Franziska zu Reventlow es nannte und ihm die schöne Wendung „Warte Schwabinger, Schwabinger warte – dich holt Jesus Bonaparte“ mit auf den Weg gab, waltete Stefan George seines Amtes als Seher und Weltweiser, heckten die Berufsbohemiens wie Erich Mühsam den ästhetischen Overkill aus, zeigte das Cabaret der „Elf Scharfrichter“ der Zensur die Zunge und gaben sich Größen der Kultur- und der politischen Geschichte wie Marcel Duchamp oder Lenin kurz- oder längerfristig ihr Stelldichein. Dass sich im Jahr 1913 auch eine verkrachte Existenz wie Adolf Hitler anlocken ließ, gehört dann schon zur Routine. Franz Marcs Besuch in Tirol bleibt nicht ohne Folgen, und wenigstens zwei große Gemälde tragen das Gebiet im Titel: „Das arme Land Tirol“, heute im Besitz des New Yorker Guggenheim Museums, sowie die lapidare „Tirol“ (Abb. 2) genannte Version, die zur Kollektion der Münchner Pinakothek der Moderne gehört. Betrachten wir letzteres, denn es steht beispielhaft für die Entwicklungen in den letzten Monaten vor dem Beginn des Ersten Weltkriegs, mit dem dann ohnedies alles anders wurde. Marc arbeitete daran ein halbes Jahr, um es dann nach Berlin zu schicken, damit es

in den „Ersten Deutschen Herbstsalon“ aufgenommen würde, den Herwarth Walden veranstaltete, der Galerist des „Sturm“ und Herausgeber der gleichnamigen Zeitschrift, der unermüdete Propagator der Avantgarde und Impresario des Allerneuesten. Waldens Galerie hatte im Frühjahr 1912 ihre Arbeit aufgenommen, indem sie Thannhausers Präsentation des „Blauen Reiters“ übernahm, und so war man einander verpflichtet. Doch hatte der Kontakt zu Berlin durchaus prekäre Züge, zumindest für München: Längst war klar, dass das Spree-Athen dem Isar-Athen den Rang abgelaufen hatte, und war es die Dekaden davor stets die Münchner Dominanz, die Berlin schlicht zu akzeptieren hatte, so liefen mit der Jahrhundertwende die Kunst Dinge in die Gegenrichtung. Die Reichshauptstadt, der Parvenü, war auf dem Weg zur Weltstadt, zur Kapitale der Kultur. Bei aller Ahnung von globaler Bedeutung, die manche ihrer Vertreter beanspruchen dürfen – der „Blaue Reiter“, Thomas Mann, Oswald Spengler als Philosoph, Heinrich Wölfflin als Kunsthistoriker – hatte sich Münchens Kultur in Zirkel zurückgezogen. Die Hermetik Schwabingers, bei der sich der Elan des Weltverbesserers allzu gern mit Kleingeisterei paarte, war auch eine Reaktion darauf, dass sich die einstige Rolle Münchens als die Kunststadt schlechthin gehörig zerfranst hatte.

Das Hermetische, Verschrobene, Düster-Bedrängte zeigt Marc auf seine Weise. Nachdem er „Tirol“ im Herbstsalon gezeigt hatte, legte er abermals Hand an das Gemälde, und es ergab sich die Version, wie sie heute vor Augen steht. Es ist, mit einem Begriff, auf den Ludwig Meidner damals seine Bilder brachte, eine „apokalyptische Landschaft“, mit grell gefurchten Silhouetten, drastisch Versehrtheit vorführender Vegetation und einer Madonna auf der Mondichel, wie man sie von den Illustrationen zur biblischen Apokalypse kennt. Marcs geheime Offenbarung lässt sich als eine Art Vorahnung darauf erklären, wie die Gegenden bald tatsächlich aussehen werden, doch passt sie auch perfekt ins Milieu der kosmisch-komischen Schwabinger Szene. Einen derart dräuenden Missmut hätte sich ein halbes Jahrhundert vorher, als es losging mit Münchens Kunststadt-Großartigkeit, keiner träumen lassen.

3. FRANZ VON DEFREGGER

Was heißt ein halbes Jahrhundert vorher! Noch ein Jahrzehnt davor stand im München-Band der Reihe „Städte und Landschaften“, erschien 1907, Folgendes zu lesen: „Besonders die Kunst kann gar nicht genug betont werden. Sie ist den Münchnern eine Notwendigkeit geworden wie das

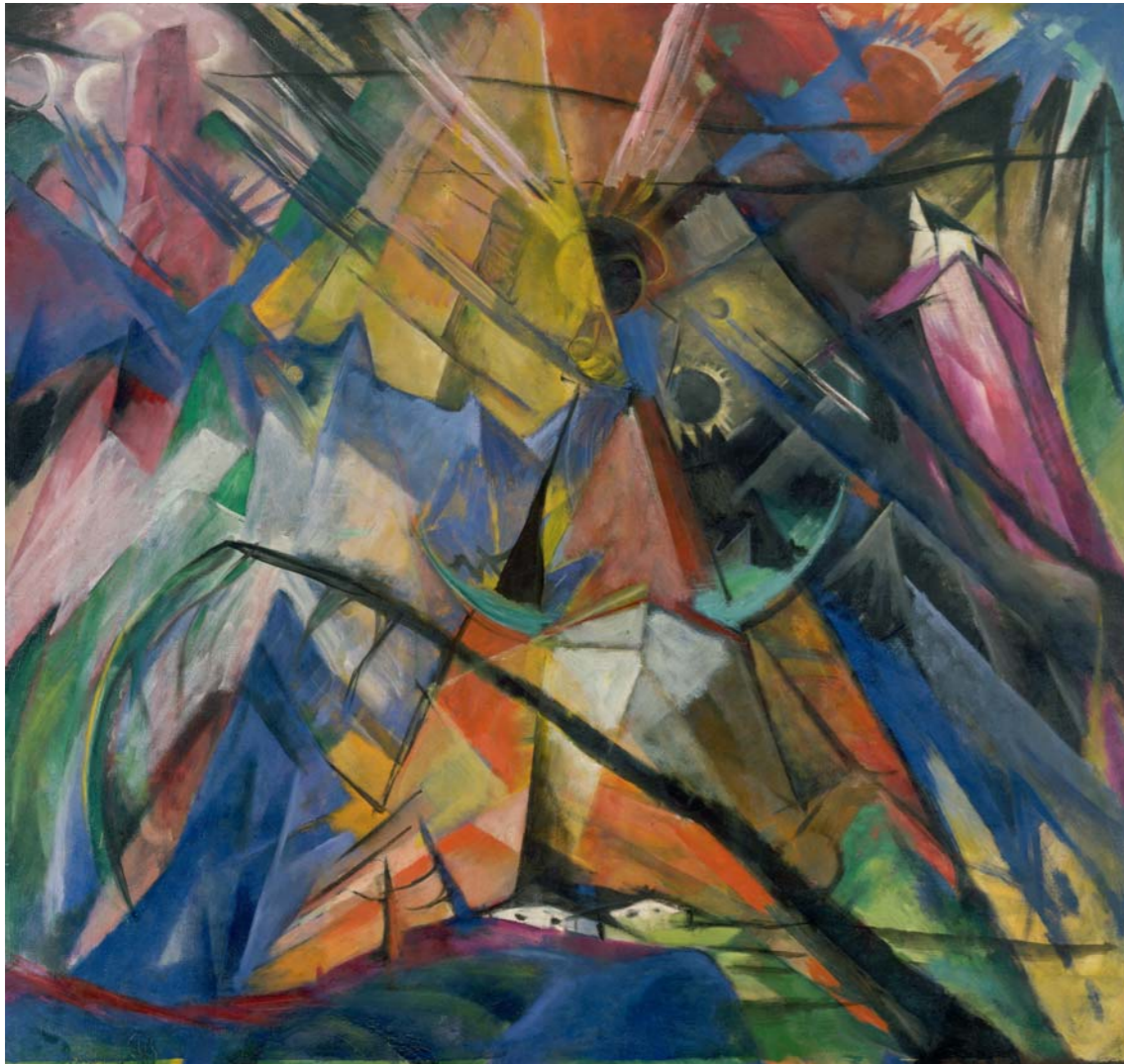


Abb. 2: Franz Marc, Türol, 1914, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Pinakothek der Moderne

Vaterunser mit dem Ave Maria. Der Herr Bürgermeister sagt in jeder Festrede, wenn er die goldene Kette trägt: München ist eine Kunststadt, das Hauptblatt Münchens druckt täglich zweimal, früh und abends, für jeden ders lesen will: München ist eine Kunststadt, und schliesslich wiederholt der Eingeborene mit der selbstgewissen Freude, die er an jedem Besitze empfindet, seis ein Stück Geld oder ein schö-

nes Mädels: München ist eine Kunststadt.³ Josef Ruederer hat das geschrieben, einer der vielen Schriftsteller, die den Nimbus unermüdlich polierten, auch wenn in der brachialen Ironie, mit der das Etikett der Kunststadt gleich dreimal herausgehoben wird, der Zweifel schon angekommen ist. Aber das mit der Kunststadt war schon richtig, und es war das Produkt einer sehr konzertierten Aktion von, wie man das

vor Ort nannte, Hiesigen und Zugereisten. Und sie kamen reichlich. Dass sie alle kamen, hat auch damit zu tun, dass nichts erfolgreicher ist als der Erfolg und nichts unaufhaltbarer als die Bewegung. Es kamen, um einige Beispiele zu nennen, im Jahr 1896 der Maler Wassily Kandinsky, ebenso der Dichter Frank Wedekind oder im Jahr 1901 der Komponist Max Reger. Thomas Mann war 1894 angekommen, Ludwig Thoma 1897, Alfred Kubin eben 1898, Paul Klee 1899 oder Olaf Gulbransson 1902. Stefan George war jedes Jahr für einige Monate da. Lovis Corinth war 1890 zugezogen, da plante Henrik Ibsen, der 1875 gekommen war, schon seinen Weggang. Max Liebermann hatte sich bereits 1884 wieder davon gemacht. Gustav Meyrinck, den man gemeinhin mit Prag identifiziert, sollte ab 1909 in München sein. Einer der Orte, der seine Sogwirkung speziell für die bildenden Künstler entfaltete, war natürlich die Kunstakademie. Hier sprach im Jahr 1860 Franz Defregger vor, er war 25 und wollte bei Carl Theodor von Piloty studieren, dem Vertreter jener malerischen Haupt- und Staatsaktionen, in denen sich der Historismus gefiel. Defregger sollte es nicht bereuen, 1878 wurde er selber Professor, fünf Jahre später schrieb er sich ein „von“ in den Namen, und wie den anderen großen Namen der Münchner Malerei, wie Franz von Lenbach oder Franz von Stuck, blieb auch dem Provinzler aus Osttirol die Künstlerkarriere ungehindert. Diesbezüglich war München geradezu basisdemokratisch.

Hatte man sein Entree gemeistert, dann galt allerdings ein spezieller Kodex, und den nannte man Spezlwirtschaft. Gnadenlos war die Vergabe von Ämtern, Posten, Kommissionen auf die eine Clique beschränkt, wie sie samt und sonders geadelt war, die Akademie unter sich aufteilte, sich im Künstlerhaus traf und eine spezielle Münchner Jahreszeit bestimmte: „Der Fasching“ ist das erste Kapitel in Ruederers Porträt der Stadt überschrieben, und die Sätze stehen etwas nostalgisch im Imperfekt des Es-war-einmal. „Jene Feste“, so hält Ruederer Rückschau, „waren der Ausdruck der damaligen Zeit und der damaligen Malerei. Alle drei bis vier Jahre wiederkehrend, spiegelten sie sich erst in der pathetischen Art der Kaulbach und Piloty, später in der prunkvollen Umrahmung, die Gedon mit der künstlichen Wiederbelebung der Renaissance geschaffen, und die Lenbach in seinem Atelier und seinen Ausstellungsräumen verwandt hat.“ Karneval und Künstlerfest laufen synonym in dieser Nacherzählung, den Faschingsprinzen und den Malerfürsten gibt es in Personalunion. Allein dieser Gleichsinn spricht Bände: Die Kunst hat von vornherein etwas Gegenwirkliches, Non-Konformistisches, Oppositionelles; der Karneval wiederum erbaut eine

Sonderwelt für ein paar selige Tage. Kunst und Karneval sind sich einig in ihrer Konfrontation mit der Gesellschaft und somit eigentlich Konkurrenten in der Querdenkerei. Die perfekten Karnevalisten geben entsprechend die guten Sozietäten der Bürgerlichkeit ab, die Rechtsanwälte oder Ärzte. Dass sich in München ausgerechnet Künstler für das Kurzzeitspektakel von Jux und Tollerei zuständig erklärten, zeigt, wie angepasst sie waren.

Die Einheimischen und die Zugereisten: Mit gelinder Bauernschläue hat München dafür gesorgt, dass die einen mit den anderen in den Schmelztiegel kamen. Als es für den Bildhauer Adolf von Hildebrand 1891 darum ging, den Wittelsbacher Brunnen ins Werk zu setzen, hatte er eine ureigene Konzession zu leisten: Ursprünglich war er nur als Juror vorgesehen, aber als er sich selbst mit einem Entwurf beteiligte und obsiegte, hatte er an den Tag zu legen, was die anderen Kandidaten ihrerseits zu berücksichtigen hatten – nämlich in München zu leben. Im Jahr 1866 schon, sozusagen als Präzedenzfall, war es dem Grazer Georg Hauberrisser so ergangen: Als er den Wettbewerb für den Neubau des Rathauses am Marienplatz gewann, hatte er seinen Hauptwohnsitz nach München zu verlegen. Unter den vielerlei Künstlervillen, die in München der neuen Aristokratie baulichen Ausdruck verleihen, unter den Villen von Lenbach, Stuck, Hildebrand, Kaulbach, gibt es auch eine, die Hauberrisser entworfen hat. In Auftrag gegeben wurde sie von Franz von Defregger. Exponent des Establishments, der er war, hatte er nicht den geringsten Grund, mit München zu hadern. Er bleibt bis an sein Lebensende, er war ein Einheimischer geworden. Die Welt, wie sie sich ihm zeigte, war auf das Deutlichste in Ordnung.

4. EDUARD THÖNY

Die Moderne, diese Quarantänestation der Unbedingtheiten, lebt von der Abspaltung. Unzufriedenheit ist ihr Lebenselixier, und so liegt es nahe, sich davon zu machen, seinen eigenen Zirkel zu gründen, selber eine Clique zu werden mit aller Emphase und allem Einfluss. München hat dieses Prinzip in Vollendung durchexerziert, und die früheste jener mit gewissem Kalkül auf öffentliche Aufmerksamkeit in Szene gesetzten Abwanderungen von Künstlern, die man „Secessionen“ nennt, vollzog sich in München. 1892 geschah das, man kann indes nicht sagen, dass es die Spezlwirtschaft in Unordnung gebracht hätte. Wie innig man unter einer Decke steckte, zeigt sich im Angebot der soeben gegründeten „Secession“⁴ an Lenbach, ihre Spitze einzunehmen: Ausgerechnet der Altmeister, der orthodoxes-

te Vertreter des Opportunismus, sollte den Abtrünnigen den Präsidenten machen und das sparsame Dementi, das die Abspaltung gegenüber der Kunststadt formulierte, wieder hereinholen ins Konveniente. Es spricht für Lenbach, dass er dieses groteske Ansinnen immerhin ablehnte. Es gab also eine „Secession“, und zu ihren Mitgliedern zählten in der Zeit um 1900 die folgenden Herren Tiroler Herkunft: Rudolf Nißl, geboren 1870 in Fügen; Leo Putz, geboren 1869 in Meran; Josef Schmid, 1842 Bozen; Ludwig Schmid-Reutte, 1863 Lechaschau bei Reutte; Eduard Thöny, geboren 1866 in Brixen. Natürlich hatte es mit der einen „Secession“ nicht sein Bewenden, denn die Unbedingtheiten blühten weiter. Kandinsky ist Münchens Personalunion aller Abspaltungen: 1901 gründet er die Gruppe „Phalanx“, 1911 entsteht die „Neue Münchner Künstlervereinigung“, und als sich auch hier Händel ergeben, zieht Kandinsky in der Galerie Thannhauser, wo man eine Ausstellung aufbaute, buchstäblich einen Raum weiter und umgibt die nunmehr neue Präsentation mit dem Namen „Blauer

Reiter“. Aber auch Leo Putz ist, sozusagen eine Etage tiefer, aktiv. Auch er beginnt bei der Kadertruppe der Kunststadt-Ambitionen, in der Kunstakademie, 1897 tritt er, gerade zum Abschluss gekommen, der „Secession“ bei. 1899 ergibt sich eine neue Formation namens „Die Scholle“, die das Ländliche, das in Münchens ästhetischer Programmatik stets präsent war, schon im Namen trägt. In keinster Weise hindern derlei Mitgliedschaften bei den Abtrünnigen eine ordentliche Karriere, 1909 wird Putz jedenfalls der Professorentitel verliehen.

Eine spezielle Facette an landsmannschaftlicher Verbundenheit unter den Tirolern zeigt der Werdegang Eduard Thönys. Er wurde bereits als Siebenjähriger vom Kunststadtnimbus geblendet, tatsächlich zogen seine Eltern, der Vater war Holzbildhauer, nach München, weil man sich hier eine Karriere auch für den Sohn versprach. In Aussicht gestellt wurde das Weiterkommen immerhin von Defregger: Wer wollte da zögern. Thöny hat unter den Tiroler Künstlern im München um 1900 tatsächlich am meisten erreicht – legt man zumindest den Maßstab einer Kunstgeschichtsschreibung an, die von Fortschritt und Avanciertheit ausgeht. Anders als Defregger, dessen Künstlerfürstentum den Preis der Rückwärtsgewandtheit zahlt, gehörte Thöny zu den Progressiven. Er gehörte zum Kreis der Vertreter eines Paradigmenwechsels in allen Dingen des Ästhetischen, für die der Begriff Jugendstil steht. Der Begriff wurde in München geprägt, benannt nach der seit 1896 publizierten Zeitschrift „Jugend“, zunächst abwertend gemeint, aber wie gern in der Moderne, wie bei Impressionismus oder Fauvismus auch, in ein Prädikat umgemünzt. Thöny war weniger für die „Jugend“ tätig, die ein wenig betulich die Bourgeoisie mit dem neuen, dem Pflanzlichen, Vegetabilen, Lebensreformerischen abgelauchten Dekor versöhnte. Thöny arbeitete für das Zentralorgan des Widerspruchs, den „Simplicissimus“, ebenfalls 1896 gegründet, bei dem Ludwig Thoma Redakteur war und Frank Wedekind Mitarbeiter, das Satireblatt, das die Crème der Illustratoren wie Thomas Theodor Heine, Karl Arnold oder Olaf Gulbransson beschäftigte und das es immer wieder zu Anzeigen und entsprechenden Interventionen des Staatsanwalts brachte. Eduard Thöny brachte der „Simplicissimus“ zu seiner Lebensaufgabe. Bis zum ganz bitteren Ende des Blattes im Jahr 1944 war Thöny wöchentlicher Beiträger.

„Exzellenz Goethe“⁵ heißt einer seiner Cartoons aus dem Jahr 1900 (Abb. 3). Man sieht zwei Offiziere in Uniform, die Szenerie ist eindeutig Berlin, und auch der Jargon der Textzeile ist einschlägig: „Ich begreife jar nich, wie’n Staats-

minister Zeit hatte, so’n Haufen Jedichte zu machen!“ Das Preußische wird aufs Korn genommen, die Zackigkeit und Geschäftigkeit und vor allem die Kulturlosigkeit, zu der München so stolz die Gegenposition beansprucht. Doch ein wenig saß man schon wie das Kaninchen vor der Schlange, denn in eben dem Jahr 1900 beginnt der Exodus. Eine ganz andere Art von Secession bricht sich die Bahn, und sie besteht darin, dass sich die Vertreter des avancierten Münchens, die Exponenten des Jugendstils, der es gerade erst zu Reputation brachte, davon machen, dass sie weggehen, ausziehen aus der gemütlichen Hauptstadt des über-schaubaren Bayern. Die Entwerfer Peter Behrens, August Endell und Otto Pankok, die Architekten Theodor Fischer und Martin Dülfer oder die Maler Lovis Corinth und Max Slevogt: Sie besiegeln, was eine Schrift des – natürlich und ausgerechnet: Berliner – Kritikers Hans Rosenhagen im Jahr darauf attestieren wird, nämlich „Münchens Niedergang als Kunststadt“. Von nun an versucht sich Münchens Kunstbetrieb im Spagat. Auf der einen Seite tut man, als sei nichts geschehen und lässt die Herren vom Schlage Lenbach, Kaulbach, Stuck weiterhin ihre ästhetische Spezwirtschaft treiben – eine Kommission, die Remeduren gegen den Niedergang ersinnen soll, besteht, wie sollte es anders sein, aus eben diesen Herren. Auf der anderen Seite treiben nun die bunten Blüten der Schwabinger Gegenwart aus: die Aufbruchsfanatiker und Progressisten, die Opponenten und Proponenten und Exponenten.

5. HANS WEBER-TYROL

Ganz konsequent musste sich die „Münchener Secession“ irgendwann in eine „Neue Münchener Secession“ aus-wachsen. Das geschah im Jahr 1913, doch sollte es nicht

mehr werden als ein Abgesang. Das Ende der Kunststadt München ist definitiv und umgeben von den allertraurigsten Umständen. Die Metropole wirft sich dem Chauvinismus an den Hals und ergeht sich in einer ultranationalen Begeisterung, die andernorts natürlich genauso der Fall, aber für München nicht mehr revidierbar war. Und sie war auch krasser. Beenden wir diese Revue einige Erscheinungen des Münchner Kunstlebens vor und nach 1900 betreffend also nicht anders denn niederschmetternd.

Hans Weber, der 1874 in Schwaz geboren wurde und sich das Suffix -Tyrol an den Namen geheftet hatte, war einer der Beteiligten an der zweiten Gruppenschau der „Neuen Münchener Secession“, wie sie im Frühjahr 1915 in den Räumen des Kunstvereins in der Galeriestraße über die Bühne ging. Paul Klee war mit von der Partie, auch Wilhelm Lehmbruck, Vertreter der Avantgarde durchaus, doch was entstand, lässt sich nur erklären als die Abrede an alle Zivilisiertheit, wie sie München nun heimsuchte. Nachdem es während der Ausstellung zu wüsten Szenen gekommen war, sah sich die Ausstellungsleitung zu folgender Stellungnahme veranlasst: „Man nennt uns entartet und irrsinnig, Jugendverderber, Unratsverbreiter und Nachschleicher der Kunst unserer Feinde, kurz Verräter am deutschen Geiste. Diese sinnlose Anmaßung weisen wir zurück, die Beschimpfungen prallen an uns ab.“⁶ Der Tonfall geht, fast zwanzig Jahre vor der NS-Machtergreifung bemüht, unter die Haut. Der Lack der Kunststadt war ab, weg verfügt in einer Gründlichkeit, wie es kulturgeschichtlich selten vorkommt. München hatte nochmals eine andere Seite gezeigt. Eine ganz andere Seite. Ein gewisser Herr, der 1913 aus Wien angereist war, wird sie sich zu Herzen nehmen.

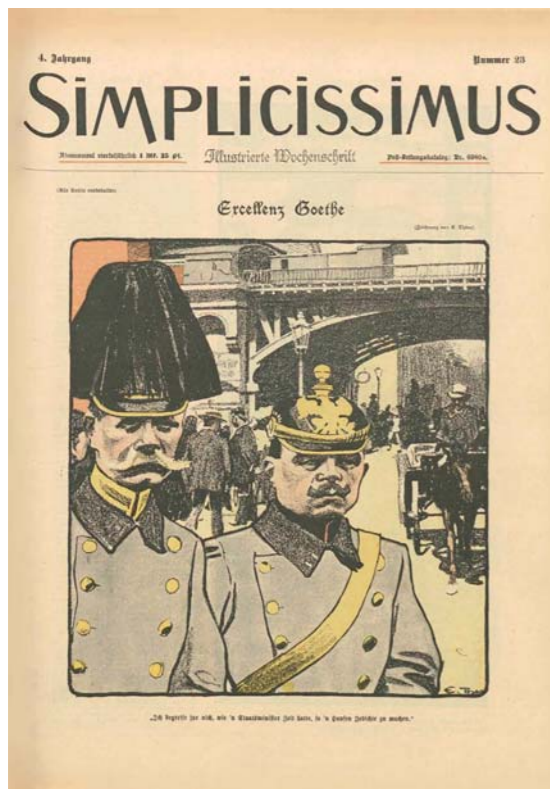


Abb. 3: Titelseite „Simplicissimus“, 4. Jg., Heft 23

¹ Alfred Kubins Roman „Die andere Seite“ ist zitiert nach der Ausgabe Reinbek 1994; das Eingangszitat S. 52, die Angabe des Breitengrads S. 23.

² Zur Geschichte der Kunstakademie siehe Gerhart, Nikolaus/Grasskamp, Walter/Matzner, Florian (Hg.): 200 Jahre Akademie der bildenden Künste in München, München 2008.

³ Josef Ruederers München-Buch ist zitiert nach der Ausgabe München/Stuttgart 1907; die Stelle zur Kunststadt S. 35f., zum Fasching S. 25f.

⁴ Zur Geschichte der diversen „Secessionen“ siehe Meister, Jochen (Hg.): Münchener Secession. Geschichte und Gegenwart, München 2007.

⁵ Eduard Thönys Cartoon „Exzellenz Goethe“ findet sich in der Anthologie: Simplicissimus. Eine satirische Zeitschrift 1896–1944, Katalog Mathildenhöhe Darmstadt 1978, S. 37.

⁶ Die Stellungnahme der „Neuen Münchener Secession“ findet sich in Walser, Rupert/ Wittenbrink, Bernhard (Hg.): Ohne Auftrag. Zur Geschichte des Kunsthandels, Bd. 1: München, München 1989, S. 76.

EINE „TIROLISCH-BAYERISCHE KOPRODUKTION“ DAS INNSBRUCKER RIESENRUNDGEMÄLDE

Saskia Danae Nowag

ALLGEMEINES ZU PANORAMEN

Der Begriff Panorama entstand im 18. Jahrhundert und wurde von den griechischen Wörtern pan (= alles) und horama (= der Anblick) abgeleitet. Panoramagemälde waren im 19. Jahrhundert wahre Kassenschlager. Stadt- und Landschaftsansichten erwiesen sich als Publikumsmagneten, aber auch Schlachtendarstellungen und Kreuzigungs-szenen befriedigten die Schaulust des Publikums. Als Erfinder dieser Panoramagemälde gilt der Ire Robert Barker (1739–1806), denn er meldet 1793 das Patent für solche optischen Illusionsmaschinen an. Im Grundprinzip wird bei einem Panorama ein auf Leinwand gemaltes Rundbild an der Innenwand eines runden oder mehreckigen Gebäudes aufgehängt. Der Besucher gelangt über einen spärlich beleuchteten Gang und eine daran anschließende Wendeltreppe auf eine runde Plattform in der Mitte des Raumes. Ein schirmähnliches Dach, das sogenannte „Velum“, verdeckt den oberen Rand und ein plastisch gestaltetes Vorgelände („faux terrain“) die Unterkante des Bildes. Damit entsteht die optische Illusion, die dem Betrachter das Gefühl vermittelt, direkt im dargestellten Geschehen zu stehen.¹ Aufgrund eines physikalischen Effektes wölbt sich eine an Ober- und Unterkante festgemachte Leinwand

in der Mitte und zwar hin zur Besucherplattform. Erst damit wird der plastische Effekt überhaupt möglich und das Dargestellte erhält die atemberaubende Tiefenwirkung. Erst mit der Erfindung des Films erlahmte das Interesse an den Kolossalgemälden. Heute sind weltweit nur etwa dreißig dieser Monumentalbilder erhalten – das Innsbrucker Riesenrundgemälde ist eines davon.²

VON DER ENTSTEHUNGSZEIT BIS ZUM ENDE DES ERSTEN WELTKRIEGES

1892 regte Josef C. Platter, Schriftsteller und Sekretär des Landesverbandes für Fremdenverkehr in Tirol, an, für Innsbruck ein Panoramagemälde als touristische Attraktion anfertigen zu lassen. Dieses sollte eine der Bergiselschlachten vor dem Hintergrund der Innsbrucker Bergkulisse zeigen. Drei Jahre später, im Herbst 1895, wurde das Projekt in Angriff genommen. Da der Münchner Maler Michael Zeno Diemer (München 8.2.1867 – Oberammergau 28.2.1939) schon 1893 mit einem „Gletscherpanorama der Braunschweiger Hütte im Pitztal“, das bei vier Weltausstellungen im Rahmen eines Tirolerdorfes bewundert werden konnte und somit zur Bildmarke des aufstrebenden Tourismuslandes Tirol mutierte, Erfahrung in der Panoramamalerei sammeln

konnte, wurde dieser mit der Anfertigung des Innsbrucker Riesenrundgemäldes betraut.³ Innerhalb seiner Recherchen ging der Künstler sehr gewissenhaft vor und bereiste Tirol, um Land und Leute zu studieren. Er beschäftigte sich auch eingehend mit den historischen Hintergründen, wobei ihm in militärischen Fragen Oberst Gedeon Freiherr von Maretich beratend zur Seite stand. Im Sommer 1895 führte Michael Zeno Diemer die Vorarbeiten zum Gemälde in seinem Atelier in Igls aus. Dazu entwickelte er die wichtigsten Kompositionen an einem Modell des Panoramas im Maßstab 1:10. Die Fertigung des Innsbrucker Riesenrundgemäldes erfolgte dann unter großem Zeitdruck innerhalb von dreieinhalb Monaten von März bis Mitte Juni 1896. Dazu wurde auf die grundierte Fläche ein Raster aufgetragen und die Figurenteile nach den vorgefertigten Skizzen darauf übertragen. Allerdings bewältigte er dies nicht im Alleingang, sondern weitere Maler wurden engagiert. Mitbeteiligt waren Franz Burger, ein Studienfreund Zeno Diemers, der die Stadtansicht von Innsbruck und einen Großteil der Figuren malte. Des Weiteren waren an den Arbeiten die Kunstmaler Wolfgang Flaucher, A. Niedermair und Arthur Pätzold beteiligt. Diemer selbst malte den Fahnenträger und die Andreas-Hofer-Gruppe bis zu Pater Haspinger (Abb. 1). Der Baumeister der ersten Holzrotunde, David Niederhofer aus München, verfügte über Erfahrungen im Bau von Gebäuden für Panoramagemälde. Die erste Rotunde wurde nahe der heutigen Bundesbahndirektion im Innsbrucker Stadtteil Saggen errichtet. Dort sollte das Gemälde zehn Jahre bei der Zahlung eines Zinses von 100 Gulden jährlich ausgestellt werden, wobei sich für die Finanzierung der Sekretär der Handels- und Gewerbekammer, Anton Kofler, stark einsetzte.

Eröffnet wurde das Innsbrucker Riesenrundgemälde am 13. Juni 1896 im Rahmen der „Ausstellung für körperliche Erziehung, Gesundheitspflege und Sport“. Kurze Zeit später wurde ein Panorama-Verein gegründet, der als Besitzer des Gemäldes aufschien. Dieser bestand jedoch nur bis in das Jahr 1907. Schon in den Wintermonaten 1896 nahm das Bild durch Splitter von den durch Schneemaßen eingedrückten Fensterscheiben Schaden. Diese behob, wie auch bei Beschädigungen in den Folgejahren, Franz Burger. Anfang 1906 ging das Rundgemälde, in eine Kiste verpackt, auf seine erste Reise nach London zur Weltausstellung. Dort stellte es einen wahren Publikumsmagneten dar und wurde sogar mit einer Goldmedaille prämiert. In der Nacht nach dem Abtransport des Bildes brannte die Holzrotunde im Saggen ab; der Verdacht auf Brandstiftung konnte nie eindeutig nachgewiesen werden. Daraufhin veranlassten die damaligen Besitzer Max Gleich und Anton von Guggenberg den Bau einer neuen Rotunde an der Kettenbrücke, der vom Baumeister Anton Fritz verwirklicht wurde. Mit dem Kriegseintritt Italiens und der dadurch bestehenden Gefahr eines Angriffs italienischer Flieger wurde das Bild nach Wien transportiert und 1917 in einer eigens errichteten Rotunde bei der Wiener Kriegsausstellung gezeigt. Während der Kriegsjahre diente das Gebäude am Rennweg als Viehstall und Garage.⁴

ZWISCHENKRIEGSZEIT UND NEUBAU DER ROTUNDE
Noch zu der Zeit als sich das Innsbrucker Riesenrundgemälde in Wien befand, fand ein Besitzerwechsel statt. 1918 erwarb ein Klagenfurter Rechtsanwalt das Panoramagemälde, jedoch überließ es dieser schon im darauffolgenden Jahr dem Innsbrucker Kaufmann Engelbert Penz für 80.000 Kro-



Abb. 1: Tiroler Schützen stürmen unter dem Kommando von Pater Haspinger den bayerischen Soldaten entgegen.



Abb. 2: Marschall Lefébvre und sein Stab

nen. Penz's Versuche das Riesenrundgemälde nach Amerika zu verkaufen, scheiterten am starken Widerstand der Innsbrucker Politik und Bevölkerung. Im Jahr 1924 fand eine Versteigerung des Rundgemäldes samt Grundstück statt, wobei der Rufpreis bei 150 Millionen Kronen lag. Allerdings gab es nur zwei ernsthafte Interessenten, hierunter der Alt-Kaiserjägerclub unter Fritz Fößl. Schlussendlich erwarb der Innsbrucker Hotelier Franz Hackl das Bild für 261 Millionen Kronen und veranlasste noch im gleichen Jahr dessen Rücktransport von Wien nach Innsbruck. Hierfür wurde das Rundgemälde aufgelockert und auf einem eigens konstruierten Maschinenwagen nach Innsbruck gebracht. Verantwortlich für den Transport war die Speditionsfirma Hermann Hueber. In der Zwischenzeit erfolgte die Sanierung der Rotunde durch die Firma Haid & Co., welche trotz der Zahlungsschwierigkeiten des Bauherrn weiterarbeitete. Insgesamt dauerte die Instandsetzung des Gebäudes 10 Wochen, wobei 15 bis 20 Personen eingesetzt wurden. Die Baukosten beliefen sich auf 250 Millionen Kronen, wobei 150 Millionen aus Eintrittsgeldern bis zum 1. Jänner 1925 zugesichert waren. Die Neueröffnung des Innsbrucker Riesenrundgemäldes fand am 18. August 1924 statt. Im Jahr 1925 wurde der Innsbrucker Kaufmann Josef Wanker Mitbesitzer der Rotunde – eine Hälfte des Gemäldes erbte Isabella Prohaska. Zur selben Zeit errichtete man auch das Restaurant neben dem Rundgemälde.

Scheinbar befand sich das Bild zu diesem Zeitpunkt in einem passablen Zustand. Nach Zeitungsberichten war lediglich die Überleitung vom Bild zum Vordergrund noch nicht komplett. Allerdings hatte das Panoramagemälde unter den mehrfachen Transporten und den teilweise schlechten Lagerungsbedingungen gelitten, weshalb eine Restaurierung dringend notwendig war. Im Hinblick auf die fehlende finanzielle Unterstützung konnte dieses Vorhaben erst 1931 umgesetzt werden. Ausgeführt wurden die Arbeiten vom Kunstmaler Ludwig Sturm, und auch Zeno Diemer wurde in brisanten Fragen bezüglich der Restaurierung und Beleuchtung um Rat gebeten.⁵

DIE ZEIT NACH DEM ZWEITEN WELTKRIEG

In der Zeit des Zweiten Weltkrieges verblieb das Rundgemälde in der Rotunde an der Kettenbrücke. Die Wiedereröffnung erfolgte am 5. Mai 1948. Im Jahr 1974 wurden sowohl das Bild als auch das Gebäude unter Denkmalschutz gestellt. Die Besitzer versuchten das Panoramagemälde zu veräußern, wobei hier die hohen Kosten für die Renovierung der Anlage sicher eine Rolle spielten. Schlussendlich erwarb die Raiffeisen Zentralkasse Tirol am Ende der 1970er Jahre das Schlachtenpanorama und finanzierte die Generalsanierung.

1976 wurde die Sanierung der Außenfassade in Angriff genommen, wohingegen die Restaurierung des Bildes erst Mitte der 1980er Jahre erfolgte. Diese war dringend nötig, da die Leinwand vor allem an den Aufhängepunkten eingerissen war. Im Laufe der Zeit waren auch die Retuschen sowie Übermalungen der 1930er Jahre nachgedunkelt und auch eine Reinigung des Bildes musste durchgeführt werden. Insgesamt vier Jahre dauerten die Restaurierungsarbeiten unter der Leitung von Frambert Wall-Beyerfels an. Nach knapp 30 Jahren erfolgte ein erneuter Besitzerwechsel und Bild sowie Gebäude wurden Eigentum des Landes Tirol. Nach langen Vorbereitungsarbeiten trat das Innsbrucker Riesenrundgemälde seine bislang letzte Reise an. In einer spektakulären Aktion transferierte man es im Herbst 2010 auf den Bergisel, wo es im TIROL PANORAMA mit Kaiserjägermuseum eine neue Heimat gefunden hat.⁶

DIE DRITTE SCHLACHT AM BERGISEL

Zur Zeit der Koalitionskriege gelangte Tirol 1805 unter bayerische Herrschaft, wogegen sich die Tiroler Bevölkerung auflehnte. Inhalt des Riesenrundgemäldes ist die Dritte Schlacht am Bergisel, die am 13. August 1809 stattfand. Im Morgengrauen griffen die Tiroler unter Andreas Hofer überraschend die mit Frankreich verbündeten Bayern an. Daraufhin gab der französische Feldmarschall François-Joseph Lefèbvre (Abb. 2) den Befehl zum Gegenangriff. Im Laufe des Tages gerieten die Tiroler immer mehr in Bedrängnis, und nur unter Aufbietung der letzten Reserven konnten sie dem gegnerischen Druck standhalten.⁷ Gegen fünf Uhr gelang Josef Speckbacher mit seinen Männern der Durchbruch über die Sillbrücke, und damit wendete sich das Blatt zu Gunsten der Tiroler. Genau diesen Moment hält das Innsbrucker Riesenrundgemälde in atemberaubender 360-Grad-Sicht fest.⁸

TIROLS GRÖSSTES WERBEPLAKAT

Aufgrund der Einheit von Ort und Darstellung, die innerhalb von Minuten einen Zeitsprung von 200 Jahren erleben lässt, ist das Panoramagemälde auch im neuen Haus der Tiroler Landesmuseen zum Publikumsmagneten avanciert. Faszinierend für Besucher aller Altersklassen ist die Authentizität des abgebildeten Geschehens. Der Betrachter erliegt der Illusion, auf eine sorgfältig gestaltete Momentaufnahme der Ereignisse vom 13. August 1809 zu blicken. Jedoch sind nicht alle historischen oder geografischen Details exakt. Denn ausschlaggebend für die Fertigung waren touristische Überlegungen: Das Panoramabild war eine exzellente Reklame für das Land, da darauf sowohl die herrliche Landschaft als auch die ruhmreichen Taten seiner Bewohner und die

beindruckende Geschichte abgebildet sind. Bei der genauen Betrachtung des Schlachtenpanoramas wird schnell klar, dass man es im Gemälde mit den historischen Fakten nicht so genau genommen hat. So stellte der Maler Andreas Hofer in stoischer Haltung, das Kampfgeschehen überblickend, auf der Kuppe des Bergisel dar. Allerdings koordinierte der Oberkommandant in Wirklichkeit aber im „Gasthof Schupfen“ bei Mutters die letzten Reserven für die Schlacht. Natürlich durfte aber der Hauptakteur des Tiroler Volksaufstandes nicht bei der Darstellung, die Glanz und Ruhm des Tiroler Volkes beleuchtet, fehlen. An der rechten Seite Hofers erblickt man den österreichischen Landesschützen-Major Graf Hendl und an seiner linken zwei weiß gewandete Chorherren des Stiftes Wilten. Die Sprache des Bildes ist hier ganz klar: Nicht nur Gott stand den Tirolern in dieser schweren Stunde bei, sondern auch der Kaiser! Zusätzlich wird dem Betrachter vermittelt, dass der Orden als Grundeigentümer die Geschehnisse am Bergisel unterstützte. In der Realität waren aber auch diese Akteure bei der dritten Bergiselschlacht mit Sicherheit nicht zugegen. Denn wie im Waffenstillstand von Znaim vereinbart, hatte sich das österreichische Militär schon aus Tirol zurückgezogen und das Kloster war aufgrund einer Verfügung des bayerischen Königs aufgelöst worden. 1809 diente es den bayerischen Soldaten als Quartier sowie Lazarett.⁹ Ebenso Fiktion sind die dargestellten Trachten der Tiroler Freiheitskämpfer, die in Wirklichkeit in ihrer Alltagskleidung kämpften. Im Gegensatz zu den heutigen Schützentrachten war diese aber keineswegs farbenfreudig, sondern vorwiegend aus braunen oder grauen Stoffen gefertigt. Die abgebildeten bunten Trachten der Tiroler Schützen wurden erst



Abb. 3: Die schneebedeckte Serles

lange nach 1809 gestaltet. Diemer stellte die Tiroler Kämpfer so dar, wie sie sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts selbst gerne in Szene setzten. Im Gegensatz dazu gestaltete Zeno Diemer die Uniformen der bayerischen und sächsischen Truppen nach historischen Vorbildern.¹⁰ Die imposante Bergkulisse rund um Innsbruck (Abb. 3) malte Zeno Diemer wohl so, wie er sie 1896 selbst sah. Die Durchschnittstemperatur war in diesem Jahr niedrig, die Niederschläge dagegen hoch. Deshalb waren die Berge vermutlich mit etwas Schnee bedeckt, was in Tirol im hochsommerlichen August nur selten vorkommt, jedoch lagen dort sicher nicht die ausgedehnten glänzenden Schneefelder, wie sie auf dem Bild dargestellt sind. Zeno Diemer setzte damit nicht nur die Behauptung Tirols im Kampf, sondern auch die Tiroler Alpen werbewirksam in Szene.¹¹

¹ Vgl. Brandauer, Isabelle (Red.): Rund um den Mythos Tirol. Das Tirol Panorama, der Bergisel und das Kaiserjägermuseum, Innsbruck 2011, S. 42.

² Vgl. Brandauer: Rund um den Mythos Tirol (wie Anm. 1), S. 43.

³ Vgl. Erhard, Benedikt: Die Behauptung Tirols. Oder: von der Herkunft der Bilder, in: Huter, Michael/Meighörner, Wolfgang (Hg.): Das Tirol Panorama. Ein Land – Ansichten und Durchblicke, Innsbruck 2012, S. 19–29, S. 22.

⁴ Vgl. Brandauer, Isabelle/Meighörner, Wolfgang/Nowag, Saskia Danae: Das Innsbrucker Riesenrundgemälde. Ein Gemälde – Viele Bilder, Innsbruck 2013, S. 6. – Brandauer: Rund um den Mythos Tirol (wie Anm. 1), S. 24. – Gurschler, Susanne: Panorama der „Schlacht am Bergisel“. Die Geschichte des Innsbrucker Riesenrundgemäldes, Innsbruck 2011, S. 32–39, S. 67.

⁵ Vgl. Brandauer/Meighörner/Nowag: Das Innsbrucker Riesenrundgemälde (wie Anm. 4), S. 8.

⁶ Vgl. Brandauer/Meighörner/Nowag: Das Innsbrucker Riesenrund-

gemälde (wie Anm. 4), S. 9.

⁷ Vgl. Forcher, Michael: Anno Neun. Der Tiroler Freiheitskampf von 1809 unter Andreas Hofer. Ereignisse, Hintergründe, Nachwirkungen, Innsbruck 2009, S. 16–17 sowie 72–76. – Gurschler: Panorama der „Schlacht am Bergisel“ (wie Anm. 4), S. 45–50.

⁸ Vgl. Brandauer/Meighörner/Nowag: Das Innsbrucker Riesenrundgemälde (wie Anm. 4), S. 132. – Erhard: Die Behauptung Tirols (wie Anm. 3), S. 26.

⁹ Vgl. Nowag, Saskia Danae: Das Innsbrucker Riesenrundgemälde. Ein Gemälde – Viele Bilder, in: ferdinandea 26, 2013/14, S. 9. – Brandauer/Meighörner/Nowag: Das Innsbrucker Riesenrundgemälde (wie Anm. 4), S. 34–36, S. 40, S. 64.

¹⁰ Vgl. Brandauer/Meighörner/Nowag: Das Innsbrucker Riesenrundgemälde (wie Anm. 4), S. 80, S. 152. – Erhard: Die Behauptung Tirols (wie Anm. 3), S. 25–26.

¹¹ Vgl. Brandauer/Meighörner/Nowag: Das Innsbrucker Riesenrundgemälde (wie Anm. 4), S. 62.