

Briefe des Malers Gebhard Flatz aus Rom an Andreas Dipauli und Maria von Buol-Bernberg. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Tirols des 19. Jahrhunderts

Günther Dankl

1

Im Sommer 1833 verließ der wohl bekannteste Künstler Vorarlbergs des 19. Jahrhunderts, Gebhard Flatz (Abb. 1), mit einer Reihe von Empfehlungsschreiben ausgerüstet, seine Wahlheimat Tirol, um »auf eigene Faust« nach Rom aufzubrechen, dem langersehten Reiseziel fast jedes jungen Künstlers dieser Zeit. Über Verona, Padua, Ferrara, Venedig, Bologna und Florenz traf Flatz am 8. (9.?) Oktober in Rom ein.

»Ich konnte die Nacht hindurch nur wenig schlafen. In Mantel und Stiefeln erwartete ich den Morgen, schon mit Tagesanbruch war ich auf dem Wege nach St. Peter. Ich mußte nicht nach dem Wege fragen, obwohl ich ungefähr eine Stunde weit zu gehen hatte, denn ich hatte schon in Innsbruck einen neuen guten Stadtplan studiert und mir eingeprägt. Erst als ich am Grabe des heiligen Petrus kniete, fühlte ich mich in Rom. Hier konnte ich wieder einmal so recht von Herzen weinen, es waren Tränen der Freude, der Rührung und des Dankes, die mir an dieser hl. Stätte reichlich flossen. Es fehlen mir die Worte, um zu sagen, was ich in jener Stunde am Apostelgrabe empfunden. Ich hatte das Gefühl, ich wäre am Ziel meiner Wünsche; ich sah die vielen schweren Opfer, die Gott allein kennt, belohnt. Ich dankte dem lieben Gott, so redlich und so innig ich es nur vermochte, und empfahl mich und alles mir Teuere mit größter Inbrunst in seine Hände«, schrieb Flatz selbst über seine Ankunft in der Ewigen Stadt.¹

Flatz fand freundliche Aufnahme im Kreis der deutschen Künstler in Rom und wohnte wie eine Reihe anderer österreichischer Künstler im Palazzo Venezia, dem Sitz der österreichisch-ungarischen Botschaft in Rom. In Rom lernte er auch seine spätere Gemahlin Maria Felicitas Reichsfreiin Foullon von Norbeeck kennen, die er am 20. Juni 1838 in Wien heiratete. Nach seiner Hochzeit kehrte Flatz nach Innsbruck zurück, wo er bis zu seiner zweiten Romreise am 20. Juni 1849 im Schloß Büchsenhausen Wohnung und Atelier fand.²

Aus den Jahren seines ersten Aufenthaltes in Rom von 1833 bis 1838 ist im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum ein umfangreicher Briefwechsel mit Andreas Dipauli (Abb. 2), dem Vorstand des Ferdinandeums von 1824 bis 1838, erhalten.³ Als Vorstand des »Tirolischen Nationalmuseums« sah Dipauli eine wichtige Aufgabe darin, den Kontakt zu den Tiroler Künstlern im Ausland zu pflegen, sie mit Aufträgen zu beteiilen oder ihre im Ausland geschaffenen Werke für das Museum zu erwerben. Als Vermittler, Chronist und Berichterstatter für die in Rom weilenden heimischen Künstler trat dabei vor allem Gebhard Flatz auf, dessen Briefwechsel mit Dipauli aus den Jahren 1833 bis 1838 als ein Dokument der Kunstgeschichte Tirols des 19. Jahrhunderts betrachtet werden kann, das über die rein persönliche Anschauung hinausgehend nicht nur wertvollen Aufschluß über eine Reihe Tiroler Künstler der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gibt, sondern eben-



Abb. 1: Gebhard Flatz, Selbstbildnis 1829, TLMF, Inv. Nr. Gem 1104 (Foto Linster, Telfs)

so allgemeine Gedanken zur Kunst und Kunstanschauung des 19. Jahrhunderts enthält.⁴ Als wichtige Ergänzung dazu können darüber hinaus die in den »Tiroler Stimmen« 1913 veröffentlichten Briefe von Gebhard Flatz an die Frau des damaligen Gubernialrates Franz Anton von Buol-Bernberg, Maria Anna von Buol-Bernberg, geb. Giovanelli, aus den Jahren 1833/34 herangezogen werden, in denen Flatz oftmals viel freier und offener über sein Leben in Rom als auch über seine Eindrücke während seines Romaufenthaltes berichtete.⁵

2

»Ich hatte meinen Gedanken so oft die Pracht Roms, den Glanz Italiens vorgemalt, ich konnte mich bei der Arbeit ganz darin verlieren, daß ich mir vorstellte, wie ich auf unbekanntem Flußsteigen, durch schattige Wälder wanderte, und dann fremde Städte und niegesehene Menschen meinem Blick begegneten; ach, die bunte, ewigwechselnde Welt mit ihren noch unbekanntem Begebenheiten, die Künstler, die ich sehen würde, das hohe gelobte Land der Römer, wo einst die Helden wirklich und wahrhaftig gewandelt sind, deren Bilder mir schon Tränen entlockt hatten, sieh, alles dies zusammen hatte oft meine Gedanken so gefangengenommen, daß ich zuweilen nicht wußte, wo ich war, wenn ich wieder aufsah«, äußert sich Franz Sternbald in Ludwig Tiecks Künstler-Roman »Franz Sternbalds Wanderungen« in einem Gespräch mit seinem Freund Sebastian über seine Sehnsucht nach Italien und Rom und der Kunst der italienischen Renaissance anlässlich der bevorstehenden Wanderschaft, die ihn nach Rom führen sollte.⁶

Durch den Roman von Ludwig Tieck als auch durch die »Herzergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders (1797) und die »Phantasien über die Kunst« (1799) von Wackenroder eingestimmt, erlebte die Ewige Stadt am Tiber zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine neue Blütezeit. Waren es im ausgehenden 18. Jahrhundert vor allem die Faszination für die Antike, die Ausgrabungen in Pompeji und Herkulaneum und das auf dieses Kulturgut replizierende neue oder neuerwachende Lebensgefühl des Klassizismus gewesen, was die Maler, Bildhauer, Literaten und Wissenschaftler bewegte, nach Rom zu reisen, so lagen die Gründe für die neuerliche Faszination der Tiberstadt in der Wiederentdeckung der traditionsbewußten Malerei der alten Meister, allen voran Raffael, und vor allem in der Erneuerung der religiösen Kunst. »Rom wurde empfunden wie ein Brennspiegel des gesamten Abendlandes. Diese Stadt konnte einem wachen Geiste alles bieten, Vergangenheit und Gegenwart, Antike und Christentum, ein hochkultiviert-städtische Form und die urtümliche Einfachheit ländlich-hirtenmäßigen Lebens, Ruinenfelder, Gärten, Campagna, Licht und Wärme, sinnliche Nähe ebenso wie Traum und Rausch, kurz die völlige beseeligende Losgelöstheit von der kleinstädtischen Heimat«, beschreibt Hans Geller die Anziehungskräfte der Ewigen Stadt, die unzählige Künstler im 19. Jahrhundert dazu veranlaßten, einen Teil ihres Studiums oder sogar ihr ganzes Leben in Rom zu verbringen.⁷

Vor allem diente Rom als Sammelbecken jener Gruppe von jungen Künstlern aus Deutschland: Friedrich Overbeck, Franz Pfors und Josef Wintergerst, aus der Schweiz: Ludwig Vogel und Konrad Hottinger und aus Österreich: Joseph Sutter, die sich 1809 aus Protest gegen den oberflächlichen und routinemäßigen Kunstbetrieb der Akademie zu der ordensähnlichen Künstlervereinigung »St. Lukasbund« zusammenschlossen und nach ihrer Flucht nach Rom im Jahre 1810 in der Villa Malta und später im Kloster San Isidoro auf dem Monte Pincio, mönchisch von der Welt

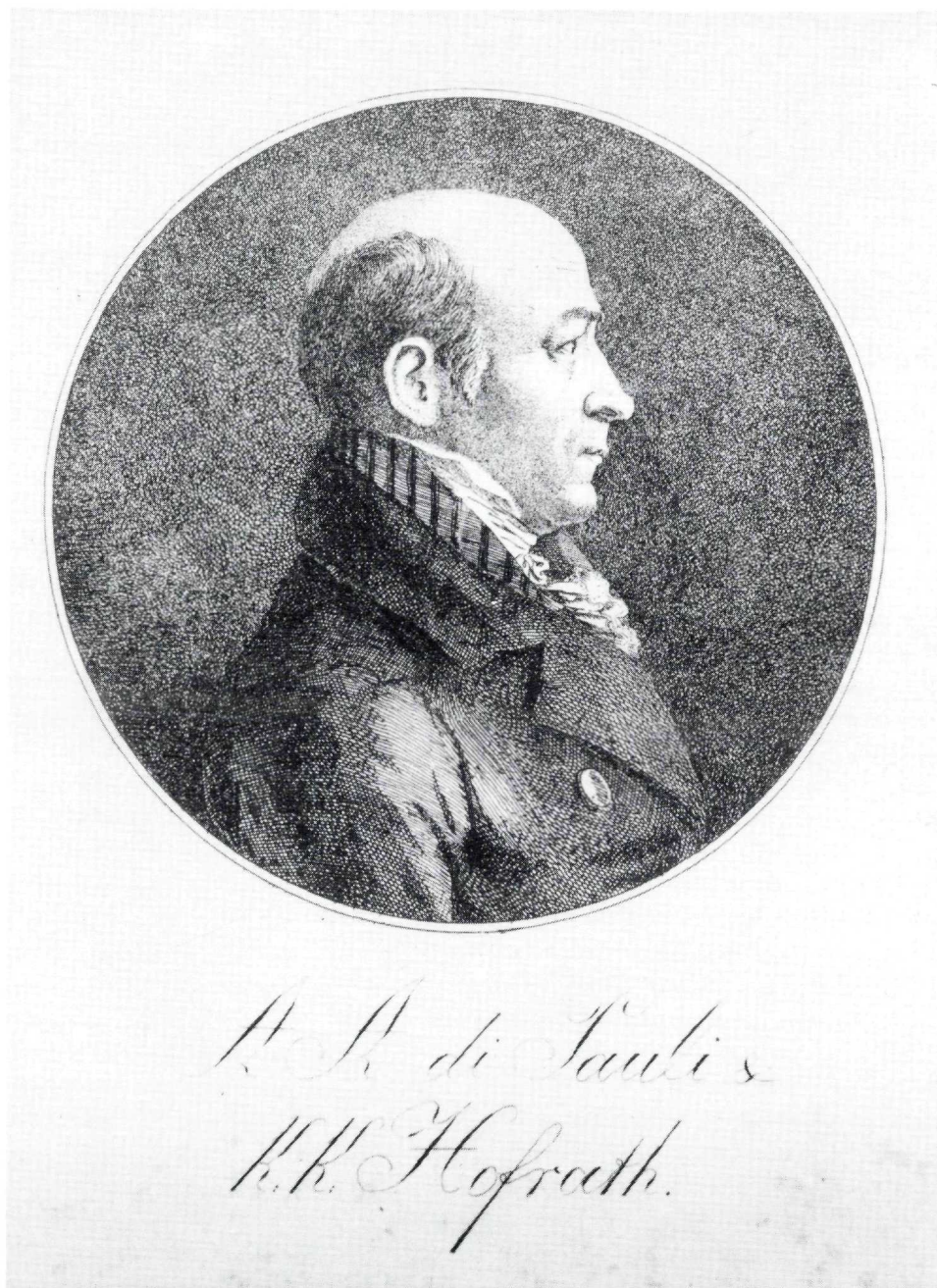


Abb. 2: Porträt Andreas Dipauli, Radierung von Johann Georg Schedler, TLMF, Bibliothek, Dip. 1372/147 (Foto Demanega, Innsbruck)

abgesondert, ihr Ideal einer neuen religiösen Malerei zu verwirklichen suchten. Aufgrund ihrer Haartracht und ihrer religiös-moralischen Kunstauffassung unter dem Namen »Nazarener« bekannt⁸, sammelten sich ab dem zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts um diese Gruppe eine Reihe von Künstlern, die das neue Kunstideal einer »neu-deutsch religiös-patriotischen Kunst« begeistert aufnahmen und dieser nach Rom folgten.

Rom war aber auch das Ziel jener jungen Kunststudenten der Akademien in Wien und in München gewesen, die zur Vervollkommnung ihrer Ausbildung als »Pensionäre« für ein bis zwei Jahre in diese an antiken und anderen Kunstschätzen reichste Stadt Italiens entsendet wurden.⁹ Auch die Länder selbst vergaben alljährlich an die heimischen Künstler Stipendien, mit deren Hilfe es ihnen möglich war, an der Akademie in Wien oder an einer des Auslandes ein Kunststudium zu absolvieren oder die Kenntnisse zu vervollständigen. Allein in Tirol bewarben sich 1828 elf Kandidaten um das Kunststipendium des Landes, von denen schlußendlich fünf auserwählt wurden. Eine nicht unwesentliche Rolle spielte dabei das Museum, das 1829 sogar gerügt wurde, weil es die Künstler zum Besuch ausländischer Akademien aufforderte und zum Studieren im Ausland anregte.¹⁰

Im Gegensatz zu den meisten österreichischen Künstlern, die in den Jahren zwischen 1833 und 1838 im Palast der österreichisch-ungarischen Botschaft als Stipendiaten eines Landes oder als Pensionäre der Wiener Akademie Wohnung und Atelier gefunden haben, reiste Flatz auf »eigene Faust« nach Rom, was für einen noch relativ unbekanntem Künstler ein nicht unerhebliches Wagnis bedeutete.¹¹ Die Tatsache, daß sich Flatz ohne Stipendium und ohne finanzielle Unterstützung nach Rom begeben hat, mag wohl auch der Grund dafür gewesen sein, daß nicht nur Dipauli in einem Brief vom 4. Oktober 1834 von Flatz Nachrichten über heimische Künstler in Tirol erbat¹², sondern darüber hinaus Flatz selbst auch immer wieder äußerst freizügig über seine Eindrücke aus Italien und Rom berichtete. So unterscheiden sich seine Berichte zunächst sehr deutlich von jenen »romantischen« Vorstellungen, wie sie durch Tieck oder Wackenroder eingebracht wurden. Nochmehr als die Schönheit der Landschaft oder die Kunst Italiens selbst, stachen ihm die sozialen Mißstände in Italien ins Auge:

»Der heurige Sommer ist hier böse, es giebt sehr viele Kranke, auch sterben mehr Menschen als gewöhnlich; von uns 11 östreicher (!) Künstlern waren 7 krank — Die Fortschritte der Cholera im Piemontesischen verursachen hier furchtbare Schrecken, aber auch mit Grund; denn bei der hiesigen elenden Polizei, der unordentlichen Lebensart, der entsetzlichen Unreinlichkeit und der zahllosen Menge Betler (!) wird sie hier große Nahrung finden. Wir erwarten täglich unsern Herrn Botschafter von Turin; er holt seine Familie die seit einigen Monaten sich dort bei den Verwandten (!) aufhielt / die Frau des Botschafters ist von Turin / wie er hörte daß die Cholera (gestrichen: dort aus) in Nizza ausgebrochen gieng er um sie zu holen. Mit der letzten Post, also vorgestern, kamen Briefe von ihm von der Modenäischen Gränze wo er an einem Sanitäts-Kordon angehalten wurde, wie er weiter gekommen erwarten wir mit heutiger Post, oder die Familie selbst, und mit ihm auch bestimmte Nachrichten vom Piemontesischen und Genuäsischen. Mit jedem Posttag verbreitet sich das Gerücht daß die Cholera von Genua nach Livorno gebracht worden sey. Hier sind Bettage angeordnet worden. Gott wolle uns und jeden Ort von diesem Uebel beschützen!«

Diese Zeilen über das Leben in Rom, die Flatz am 13. August 1835 an Dipauli richtete¹³, geben sehr gut die Stimmung wieder, die er seit seiner Ankunft in Rom empfand. Bereits in seinem ersten Brief aus Florenz an Maria v. Buol beklagte sich Flatz über die unzähligen Bettler, die ihm in den

Straßen der von ihm auf der Hinreise besuchten Städte begegneten, was ihn zu der Bemerkung veranlaßte:

»Je weiter ich nach Italien komme, desto mehr begreife ich, daß Dantes Phantasie zu seiner Hölle Nahrung gefunden hat.«¹⁴

Und in einem Brief vom 24. Dezember 1833 hört man ihn weiter über Italien klagen:

»Das Land ist schlecht bebaut; die Straßen sind in Stadt und Land voll Krüppel und Bettler, und Alles ist unzufrieden, Jung und Alt, Militär und Civil, sogar die Geistlichen . . .«¹⁵

Ebenso wie die Straßen der Städte, so schienen ihm selbst die auf seiner Reise gesehenen Kunstwerke vernachlässigt und ungepflegt:

». . . es ist nur ewig schade, daß schon vieles daran zerstört ist und vieles mit Staub und Schmutz bedeckt ist, daß man an einem trüben Tag fast nichts sieht. (. . .) Deßwegen habe ich mich oft geärgert über die Schändlichkeit der Italiener. In den Kirchen haben sie seidene Vorhänge vor den Bildern. Ein vernünftiger Mensch muß doch glauben, um das Bild zu schützen! Nein, es ist, daß sich die Fremden aufziehen lassen und bezahlen. Oft ist ein schlechtes Bild hinter dem Vorhang, oft aber auch ein vorzügliches, das dann so dick mit Staub und Schutz bedeckt ist, daß einem das Herz bluten möchte.«¹⁶

Flatz' harte Kritik an den gesellschaftlichen Zuständen in Italien und in Rom zeigt sich nochmals in dem Brief vom 12. April 1834, in welchem er an Maria v. Buol über den »Charakter der Römer« schreibt:

»Der Römer ist (. . .) entsetzlich faul und frivol und deshalb ungebildet und charakterlos. Er will nicht arbeiten, aber doch gut leben, und dies geschieht auch wirklich auf Kosten der Fremden. Für zwey Stunden Arbeit verlangt der Römer so viel, als ein Deutscher für einen ganzen Tag verlangt.«¹⁷

Dieser von Flatz bemängelte Ausverkauf Roms auf Kosten der kunstwilligen Fremden zeigte sich für ihn nicht nur in den wuchernden Preisen für Wohnung, Möbel und dergleichen mehr, sondern auch bei der Betrachtung der Kunstwerke der Ewigen Stadt:

»In dem einzigen Vatikan kann man die Woche ein-, im Winter zweymal etwas ansehen. Sonst muß man, auch Künstler, fürs Ansehen — vom Kopieren will ich gar nicht reden — an jedem Ort bezahlen.«¹⁸

Äußerst heftig kritisiert Flatz auch die herrschenden hygienischen Zustände in Rom:

»Daß es hier in der Stadt etwas ungesund ist, ist nicht die Hitze, wohl aber die Unreinlichkeit schuld. Es ist hier kein Fleisch- und kein Gemüsemarkt. Die Fleischhauer haben ihre Boutiquen, wo es ihnen taugt, auf den schönsten Plätzen; das Gemüse wird an allen Ecken und Enden verkauft. (. . .) Die Hauptgassen werden wohl regelmäßig aber schlecht genug von Aristanten (sic) gekehrt. Viele kleine Gassen werden das ganze Jahr nicht gekehrt und viele Häuser haben keine Senkgruben, und so kommt aller Schmutz auf die Gasse. Daß die Gasse nicht zu einem Kanal wird oder zu einem Berge anwächst hindert das Erste die große Hitze, das Letztere der Regen, der — wenn auch nur einigemal des Jahres, dann aber so heftig und andauernd ist, daß er zu allem Glück alle Gassen auswäscht. Aegerer als dieses ist, es sind hier keine Abdecker. Die Aas, Katzen, Hunde, Schafe, Esel und Pferde liegen auf der Straße herum, und wenn sich der, vor dessen Thür es liegt, nicht darum annimmt, so bleibt es liegen. Pferde, weil diese den Paß sperren würden, werden vor die Stadt hinausgeschafft, bleiben aber dort offen liegen. (. . .)

Es sind hier keine Gottesäcker (ausgenommen die Deutschen haben einen). Es werden die Todten in jeder Pfarrkirche begraben. Unter der Kirche ist eine allgemeine Gruft, und diese werden öfter in den Sommernächten gelüftet. Sanitätspolizei ist wirklich gar keine. Nur nicht das Unglück haben krank zu sein!«¹⁹

Mit ausschlaggebend für seine kritischen Beobachtungen und Mitteilungen nach Innsbruck war sicherlich die Tatsache, daß Flatz eine ihm zugesagte Wohnung samt Atelier im Palazzo Venezia erst ein halbes Jahr nach seiner Ankunft beziehen konnte und er in einer äußerst kalten Wohnung ohne Mobiliar und fast ohne Heizung den ersten Winter in Rom verbringen mußte. Gesundheitlich angeschlagen, war er am künstlerischen Arbeiten — und somit am Verdienen eines regelmäßigen Unterhaltes gehindert, was ihm, da er kein Stipendium bezog, sehr zu Nachteil gereichte:

»Im Blasrohr (so nannte Flatz der starken Zugluft wegen seine erste Wohnung, d. V.) habe ich mir einen Zahnfluß und Rheumatismus im Kopfe zugezogen; zweymal mußte ich ins Bett. Ich war so herabgestimmt, daß mich auch gar nichts mehr interessierte. Der gute Graf Lützwow hat keine Ahnung, daß ich seiner wegen so viel gelitten habe. Hätte ich nicht gesehen, wie edel und gut ers meint, ich wäre die ersten Wochen aus dem Hause. Denn so zuvorkommend man mich empfing, so bagatell wurde ich behandelt, als es bekannt wurde, daß ich nicht Pensionär sei, allein von meinem Erwerb abhängen und deshalb Wohnung im Palast bekomme. (. . .) Drey bis vier Monate habe nicht gelebt, nur vegetiert, und um diese Zeit ist mir unendlich leid! Vielleicht aber, so es Gott will, lebe ich, da ich jetzt zu arbeiten beginne, bald wieder auf.«²⁰

Und zehn Tage später schreibt Flatz nochmals über Rom zusammenfassend:

»Rom ist für einen Menschen der mit leichten oder gar keinen Grundsätzen daherkommt, der gefährlichste Ort von der Welt. Der zweifelnde Grübler in Glaubenssachen wird hier vom Zweifler ganz zum Ungläubigen; der Laue und Indifferente wird es hier auch mehr werden, und der toleranteste Katholik muß sich oft ärgern, wenn er eine so unlautere Art mit dem Heiligsten umzugehen, sieht.«²¹

Als überzeugter Katholik, der Flatz war, kommt in seinen Briefen die Kritik an den sozialen Mißständen in Italien und in Rom als auch jene an der katholischen Kirche mehr zum tragen als die Faszination für die landschaftliche Schönheit dieses Landes, die neben der Kunst viel zum Ruf Italiens als Reiseziel im 19. Jahrhundert beigetragen hatte. Lediglich einmal kommt der Sinn für die Landschaft zum Ausdruck, wenn er über seine Ankunft in Florenz berichtet:

»Wir kamen zu guter Stunde am zweyten Tag von Bologna in Florenz an. Die Sonne war noch hoch und der heiterste Tag, den man sich denken kann. Erst eine halbe Stunde vor der Stadt erblickt man sie, die Hehre! Nun denken sich Euer Gnaden, Sie stehn auf einem Hügel und übersehen plötzlich die ganze Mediceerstadt — das zweite Athen — an die sich tausend herrliche Ideen knüpfen, sehen sie mit all ihren Kuppeln, Thürmen und Palästen in dem Arnothale, das nur mit dem reizendsten Garten zu vergleichen ist, sehen, soweit das Auge reicht, unzählige Villen auf Hügeln und Bergen zerstreut, sehen den majestätischen Arno so ruhig und doch so heiter den unübersehbaren Garten durchziehen, als wäre er nur da, um ihn zu wässern. Dazu denken Sie sich die ernsten Formen und Farbe der alten Paläste, das dunkle Grün und die ernste Gestalt der Cypressen, die heiteren, schlanken, Stern-Raketen ähnlichen Pinien, das zarte Grün der Olive, die üppigsten Farben der Orangen, Citronen und edelsten Früchte und Blumen, und denken es sich in der glühendsten Abendbeleuchtung, darüber den Himmel von keinem Hauch getrübt, dunkel und doch so ätherisch blau, daß sich das Auge nicht satt daran sehen kann, so haben Sie ungefähr Florenz, wie ich sie das erstemals erblickte! Hier erst fand ich Italien, aber auch so in seiner Schönheit, wie ich mir's nie zu denken vermochte.«²²

Ähnliches empfand Flatz bei der Ankunft in Rom. Während jedoch Florenz als Gesamtheit auf ihn wirkte, waren es in Rom vorwiegend die einzelnen bekannten Kunstwerke, Kirchen und Denkmäler, die ihn anzogen und dadurch den zunächst empfundenen »modernen« Eindruck, den Rom auf ihn machte²³, vergessen ließ:

»Wo nehme ich die Worte her, o Gott, um zu sagen, was ich in jenen Augenblicken am Grabe der Apostel empfunden? Itzt war ich sozusagen am Ziel meiner Wünsche. Aber wie schwer mußte ich es erringen! welche Opfer mußte ich bringen! nur Du allein weißt es! Ich dankte dem lieben Gott so redlich und innig, als ichs vermochte, und habe mich und alles mir Theure brünstig in seine Hände empfohlen. Itzt konnte ich wieder einmal so recht von Herzen weinen; es ward mir leichter. Ich fing an, um mich zu schauen, und ersah Raphaels Transfiguration.«²⁴

Kunst als das höchste aller Ziele und als Auslöser für religiöse Gefühle und Empfindungen! Das war es, was den Maler Gebhard Flatz mit den Lukasbrüdern und Nazarenern in Rom verband und weshalb er auch die Mühen und Strapazen der Reise und des Lebens in Rom auf sich genommen hatte. Diese Einstellung zur Kunst und die enge Verbindung der Kunst mit der Religion, das war auch das Neue, das die Romreisenden zum Beginn des 19. Jahrhunderts von der klassizistischen Generation deutlich unterschied. Waren diese in der Hauptsache der Altertümer und der römischen Antike wegen nach Rom gekommen, so suchten Künstler wie Flatz nunmehr Italien und Rom weniger aus Neugier auf fremde Verhältnisse auf, ihre Ziele waren vielmehr durch Überzeugung bestimmt. Es war eine Art Kunstwallfahrt, die Flatz nach Rom geführt hatte. Und nun war er am Ziel seiner Reise angelangt und konnte sich ausschließlich der Kunst und der Betrachtung der Kunstwerke der Renaissance, allen voran jenen von Raffael, widmen, die ihn als eine Art Religionsersatz die sozialen Mißstände und die widrigen Umstände des eigenen Lebens vergessen ließen. Dies kommt sehr deutlich in dem Brief vom 21. Dezember 1835 an Dipauli zum Ausdruck, in welchem Flatz deutlich zwischen Kunst und Leben, d. h. innerer Vorstellung und äußerer sozialer Wirklichkeit, unterschied:

»Es gab wohl in alten Zeiten einzelne Künstler die kaum wußten wie lang es seit Christi Geburt ist und woher Tag und Nacht kommt, und die allerdings große Kunstwerke schufen; aber die lernten malen und meißeln wie der Vogel sein Nest baut, zogen nicht von Stadt zu Stadt, von Akademie zu Akademie wo falsche Theorien und verderbliche Grundsätze geschmiedet und gepredigt werden; diese lernten die böse Welt nicht kennen, behielten ihr kindlich reines Gemüth und malten so ihr eigenes schlichtes frommes Leben; darum schufen sie bei all ihrer Unwissenheit große Kunstwerke —«²⁵

Trotz all der unglücklichen Lebensumstände während der ersten Zeit seines Romaufenthaltes als auch der sozialen Mißstände in Italien, blieben ihm als einziger Trost und Hoffnung die Kunst selbst und der Umgang mit den befreundeten Künstlern. Diesen pflegte er, weil er die Auseinandersetzung und die Gespräche über Kunst, allen voran seine eigene, suchte. Den Kunstwerken Roms schenkte er seine volle Aufmerksamkeit, einmal, um von ihnen zu lernen, zum anderen aber, weil sie ihm wie ein »Gebeth« inmitten des trostlosen Lebens schienen:

»Malen kann ich also vor dem neuen Jahr nicht mehr, aber ich zeichne, komponiere und arbeite meine Kompositionen um, denn nichts taugt mir mehr von dem, was ich früher machte. Und wenn ich so im Vatikan unter den Werken der Alten stehe oder von Overbeck und einigen anderen etwas ansehe, dann könnte ich nichts als weinen. Da fühle ich dann recht wie wenig — ja, daß ich gar

kein Talent zur Kunst habe! Und doch gerade dabei, wo ich am meisten angesprochen werde, möchte ich gleich nach Hause laufen und mich tod malen. So habe ich einen Drang bei all dem Gefühl der Ohnmacht den ich nicht nennen kann. (. . .)Manchmal kenne ich mich selbst nicht mehr, aber manchmal denke ich wieder, es könne eben so wenig Sünde sein, wenn ich mich unterstehe, die Mutter Gotter zu malen, als es Sünde ist, wenn ein sündhafter Mensch bethet. Denn was ist die Kunst anderes als ein Gebeth?«²⁶

3

Wie an anderer Stelle bereits darauf hingewiesen wurde, war der Hauptzweck des Briefwechsels zwischen Gebhard Flatz und dem Vorstand des Ferdinandeums, Andreas Dipauli, der gewesen, diesen über das Kunstschaffen der heimischen Künstler in Rom zu informieren. Neben Josef Anton Koch, dem väterlichen Freund der tiroler Stipendiaten, war Flatz damit für die in Rom weilenden tiroler Künstler und Stipendiaten²⁷ ein wichtiger Bezugspunkt. Flatz berichtete in seinen Briefen an Dipauli nicht nur über das Kunstschaffen der einzelnen Romstipendiaten, sondern vermittelte auch Aufträge und Ankäufe durch das Museum. Besondere Aufmerksamkeit widmete Flatz dem Kunstschaffen Josef Anton Kochs, über das zu berichten ihm Dipauli eigens aufgetragen hat.²⁸

Die einzelnen Informationen, die Flatz dabei übermittelte, sind in der Hauptsache äußerst knapp gehalten und von rein sachlichem Inhalt. Oftmals jedoch nutzte er die Gelegenheit, an die einzelnen Mitteilungen seine eigenen Gedanken über die Kunst, die Ausbildung an der Akademie, die Kunstvermittlung und -kritik anzuknüpfen, so daß die Briefe dadurch wertvolle Hinweise zur Kunst des 19. Jahrhunderts, insbesondere der nazarenisch-religiösen Malerei, enthalten. Viel Raum widmete Flatz auch seinem eigenen Kunstschaffen, das ebenfalls mit theoretischen Erläuterungen untermauert wird. Dipauli hingegen, der sich häufig seiner mangelnden Kennerschaft und Urteilsfähigkeit wegen entschuldigte²⁹, nimmt in seinen Briefen in der Hauptsache auf die Situation in Tirol und besonders auf die des Museums bezug. Dabei handelt es sich meist nur um kleine Hinweise über Neuerwerbungen des Museums³⁰, ausgestellte Werke am Museum³¹ oder um Hinweise, die das Museum selbst betreffen³², ausgestellte Werke am Museum³¹ oder um Hinweise, die das Museum selbst betreffen³², ohne jedoch näher auf die einzelnen Werke oder genannten Künstler einzugehen.

So berichtete Dipauli in einem Brief vom 4. Oktober 1834 über ein Geschenk des an der Akademie in Wien tätigen Johann SCHALLER an das Ferdinandeum³³, oder darüber, daß der Maler Michael ANDERSAG, der seit 1826 als Stipendiat in Rom weilte, nunmehr in München sein Glück versuchen werde, wobei es sich Dipauli nicht verkneifen konnte, hinzuzufügen:

»Viel wird aus diesem Menschen nirgends werden.«³⁴

Ähnliche abwertende Bemerkungen über andere Künstler finden sich auch bei Flatz. So schreibt er z. B. in seinem Brief vom 13. August 1835 über den jungen Bilhauer Josef PROBST (1808—1877), der sich seit Sommer 1835 als Stipendiat in Rom aufhielt und dem das Ferdinandeum als Unterstützung für die Reise nach Rom das Gipsrelief »Die Versuchung Christi« (Abb. 3) abgekauft hatte³⁵:

»Bildhauer Probst ist seit einiger Zeit hier, aber mein Gott, der ist doch nicht im Geringsten zum Künstler geboren! Ich kann mich nicht enthalten wieder auszurufen: wenn nur einmal (!) der zu



Abb. 3: Josef Probst, Versuchung Christi, 1835, TLME, Inv.-Nr. P 702 (Foto Frischauf, Innsbruck)

große Eifer jeden zu unterstützen und einen Künstler aus ihm machen zu wollen bei uns aufhören würde; man sehe doch den Erfolg seit vielen Jahren!«³⁶

Diese harte Kritik an Probst, die sich jedoch in erster Linie gegen die Praktiken der Kunstförderung in Tirol im allgemeinen richtete, benützt Flatz, um im Anschluß daran ausführlich seine Gedanken über die Kunst und die Ausbildung an den Akademien anzuknüpfen:

»Was nützt ein solcher Mensch durch die Kunst sich und der Welt? Wäre es nicht weit nützlicher und er weit glücklicher wenn er ein solides Handwerk gelernt und ein braves hübsches Bauern Mädel geheiratet hätte, so wäre er wahrscheinlich ein ordentlicher Bürger und als solcher etwas ernstes, aber so ist und wird er nichts; wäre er ein Schwärmer ein Phantast so hätte er doch eine Ressource an seinen Luftschlössern und Phantasiebildern, aber so bringt ihn die Meinung die vielleicht nie seine eigene sondern die anderer Menschen war ein Künstler werden zu müssen, um sein Leben — Ich spreche im Allgemeinen und nehme mich ja nicht etwa aus; ich lerne erst einsehen was es heissen will etwas der Kunst würdiges leisten zu können; wäre ich nicht ganz instinctartig zur Kunst gekommen, hätte mich jemand dazu bestimmt und unterstützt, ich würde für den guten Willen die edle Absicht, gewiß dankbar seyn, aber es vielleicht bedauern — Mich tröstet, daß ich die Kunst nie aus Eitelkeit oder sonst eines zeitlichen Gewinnes wegen ausgeübt; daß ich nicht mehr Talent habe bin ich nicht Schuld, nur leider daß ich das wenige nicht gehörig gepflegt habe daß ich aber bei all dem Einsehen wie viel zu einem wahren Künstler erfordert wird und wie schwer und winzig mein Talent ist, doch mit immer wärmern Eifer an der Kunst hänge geschieht insbesondere darum, weil ich durch sie das Leben von einer ernstern Seite kennen gelernt und sie somit von meinem innern Leben unzertrennbar geworden ist. Jetzt sehe ich Euere Excellenz lächeln und sagen, der Flatz hat wohl eine Ressource an seinen Phantasien und Schwärmerei — Statt man junge Leute unterstützt und sie fast die halb (!) Lebenszeit — wenigstens die schönsten Jahre des Lebens — in eine Akademie einsperrt, wo sie todte Theorien und Manieren lernen und bei diesem Vegetieren völlig vertrocknen, und so ehe die Kunst bei ihnen ins Leben tritt sie wieder zu Lehrer (!) der Kunst macht, sollte man mit all den Mitteln die das Unterhalten einer Akademie den Staat kostet die wirklichen Künstler beschäftigen, und die jungen Leute die Talent zeigen zu jenen in die Lehre geben so wie es die Alten machten; es würde gewiß jeder Meister auf talentvolle Schüler, die gleichsam seine Gehilfen und sein Nutzen wären, sehen, so entstünden mehr eigentliche Künstler und Kunstwerke, weniger unglückliche so genan(n)te Künstler und weniger den bessern Sinn verderbende Werke — Es ist doch sonderbar, statt man die Künstler beschäftigt, giebt man ihnen einen Jahresgehalt und so selten sie ohne Beschäftigung andern die Kunst lehren — mir kommt vor, ein Professor an einer Akademie ohne Beschäftigung werde die Kunst eben so lehren, wie ein Oberster der nie aus der Caserne gekommen, wieder in der Caserne seine Soldaten die Strategie lehren wird.«³⁷

Diese von Flatz geäußerte Kritik an der Ausbildung der jungen Künstler und an der Akademie trifft sich mit jener ablehnenden und kritischen Haltung, welche bereits die Romantiker und in verstärktem Maße die Nazarener gegenüber den herkömmlichen Praktiken der Kunsterziehung eingenommen hatten. So heißt es bei Caspar David Friedrich: »Laßt jedermann sich nach seiner Art und Weise ausdrücken und helft dem Studenten mit eurem Rat, anstatt den Ton angeben zu wollen!«³⁸

Kernstück der Reform der Nazarener bildete in ähnlicher Weise das Konzept einer freundlichen und vertrauten Beziehung zwischen Lehrer und Schüler.³⁹

Äußerst positiv hingegen fiel das Urteil von Flatz über den jungen Bildhauer Anton KRISMAYER (1810—1841) aus Telfs aus, der im März 1835 das »ständische« Stipendium für Rom erhalten hatte⁴⁰:

»Kriesmeyer der sich Eurer Excellenz vielmahls empfiehlt, ist sehr fleißig und eifrig und ein entschiedenes Talent, wenn er nur nicht dasselbe Unglück hätte, das ich habe, daß er nämlich in seiner Jugend nichts für seine übrige intellectuelle Bildung verwenden konnte. Doch er ist ja jung und kann noch vieles nachholen das bei mir nie mehr möglich ist! Wenn ihn kein Unglück trifft das der liebe Gott verhüten wolle! und er so eifrig und fleißig fortmacht wird aus ihm gewiß ein tüchtiger Künstler der sicher unserem (!) Vaterlande Ehre machen wird.«⁴¹

Wenngleich Flatz auch die Arbeiten Krismayers schätzte, so bemängelte er dennoch dessen fehlende intellektuelle Bildung:

»... der Mensch hat wie ich schon oft sagte, ein gewaltiges Talent aber ich kann nicht umhin oft im Stillen, auch laut zu bedauern, daß er sich nicht mehr intellectueller bildet itzt in seinen jungen Jahren; ich predige ihm oft vor, aber er ist auch einer von jenen, wie mir scheint, die nur jenem Prediger seine Worte für wahr halten, der voraus selbst ist, wie er andern zu seyn wünscht — und so wird ihm freilich eine Predigt, von mir, nie was nützen können — Was würde doch der Mensch der itzt schon so viel leistet aus seinem schönen Talente dann erst leisten, wenn er in seinen Ansichten und all seinem Denken positiver wäre, wenn er eine feste Basis hätte, auf die Kunst und alles gebaut werden sollte.«⁴²

Dieser Ruf nach einem intellektuellen Engagement entsprach ganz der Kunst dieser Zeit, insbesondere der der Nazarener und Deutsch-Römer, für die die Auseinandersetzung mit der antiken Mythologie, mit der Literatur wie auch mit der deutschen Geisteswelt des Mittelalters eine ausschlaggebende Komponente ihres Schaffens und ihrer künstlerischen Position war.

Eine besondere Wertschätzung durch Flatz als auch durch andere Künstler in Rom fand eine Statue einer »Hl. Magdalena« von Krismayer, die dieser im Frühjahr 1836 nach Innsbruck übersandte, wo sie gemeinsam mit dem Gemälde »Macbeth und die Hexen« von Josef Anton Koch und dem für die Kirche von Ludesch (VlbG.) bestimmten Altarbild eines »Hl. Sebastian« (Abb. 4) im Museum ausgestellt wurde.⁴³

Während Dipauli an Flatz über die heute nicht mehr existierende Statue Krismayers lediglich meldete, daß sie »wirklich schön« sei⁴⁴, sind seine Zeilen über den hl. Sebastian länger gehalten:

»Auch Ihr Sebastian gefällt sehr wohl. Richtige Zeichnung und wahrer Charakter in den Köpfen wird ihm allgemein zugestanden. Hr. Vischer meint nur es hätte etwas kräftiger gehalten werden sollen, damit die Figuren im Hintergrunde, wenn das Bild aus der Ferne besehen wird, nicht etwas zu wenig sichtbar erscheinen.«⁴⁵

Die Antwort von Flatz auf die von Dipauli vorgebrachten Einwände diesem Altarbild gegenüber ist sehr ausführlich ausgefallen. Flatz äußert darin eine Reihe von Gedanken über die eigene Kunst, über Inhalt der Kunst als auch über Kunsturteil und -betrachtung, die über die persönliche Anschauung hinausgehend viel allgemeines Gedankengut zur Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts enthalten. Aus diesem Grund sollen die am 7. Juli 1836 geschriebenen Zeilen in ihrer vollen Länge zitiert werden:

»Vischer hat ganz recht, daß die zwei Figuren im Vordergrunde kräftiger seyn sollten, ich weiß es, und habe deshalb gesagt daß ich das Bild nicht vollenden konnte wie ich wollte, denn dazu würde noch zu viel Zeit zum trocknen der Lassuren erfordert worden seyn. Eben so sind die Engel etwas schwer; es liegt in der Behandlung der Draperien, sie sind in den Falten etwas härter und schärfer als die untern Figuren und deshalb etwas schwer. Anders drapiert und komponirt würde ich sie aber nie haben, denn diese Art erfordert der Styl die symmetrische Anordnung des ganzen Gemäldes.



Abb. 4: Gebhard Flatz, Hl. Sebastian, 1836, Ludesch, Pfarrkirche St. Sebastian (Foto Vorarlberger Landesmuseum, Foto-Inv. Nr. 16.589)

Unterberger schrieb mir daß man in Menge an meinem Bilde aus zustellen finde zB. soll der Heilige an einem Baum gebunden älter und mehr im Schmerz dargestellt seyn, die vordern Soldaten sollten roher und Gott weiß was alles seyn, einer sey verzeichnet und habe zu bloße Beine. Dieser Tadel ist lächerlich, aber mir doch sehr unlieb, nicht so fast meiner als derjenigen wegen die da so etwas tadeln, wenn es viele falsche Tadler geben sollte wäre es traurig denn es beweist nichts anderes als daß solche Leute an die Hauptsache gar nicht denken, und daß sie, statt um den innerlichen Menschen sich zu kümmern, ihn nach Bäumen und Steinen Schuh und Strümpfen beurtheilen (?) leider Gott, so wie im Leben, so in der Kunst!

O wie nützlich wäre es für jeden Künstler jung oder alt, und wie lieb würde es somit jedem seyn der es redlich mit sich und der Kunst meint, wenn man über seine Werke gründlich psychologisch raisonniren und die Idee der Hauptsache so recht entwickeln würde.

Aber das ist allerdings etwas unangenehm wenn man sieht daß allenfalls ein Mensch der vielleicht nie ernstlich ja gar nicht über Kunst, was sie ist und soll nachgedacht und somit auch nie einen Begriff von der Darstellungsweise von dem technischen Theile derselben erhalten konnte, wenn ein solcher für einen Augenblick vor ein Bild hintritt und so ganz leichtfertig im Vorübergehen apodiktisch über das urtheilt, was ein anderer mit reifer Ueberlegung in Monaten ja oft in Jahren gemacht hat. So wäre es, um ein nahes Beispiel zu geben, denn doch höchst widersprechend mit meinem Streben und den Opfern die ich um der Kunst willen bringe / ich schäme mich nicht es zu sagen / wenn ich bei meinem Bilde so in Tag hineingemalt haben würde, ohne mich mit dem Märtirerthume, mit den Verhältnissen der ersten Christen zu den römischen Gesetzen und der damaligen Verhältnisse, der speciellen Legende des Heiligen den ich malte, und dem Christenthume überhaupt etwas bekannt zu machen. Mein Gott ich habe ja nicht zufällig oder weil ich's etwa von einem anderen so gesehen den Heiligen nicht älter gemacht, ich weiß ja wie alt er war und wie ein Mann wie er war in seinem Alter aussieht, aber so habe ich ihn nicht umsonst nicht gewaltsam an einen Baum gebunden. Von den frühesten Zeiten an der christlichen Kunst findet man den Sebastian immer an eine Säule gebunden, und den Baum findet man erst in jenen Bildern die entstanden als die Kunst wieder im Verfall war und in Manier ausartete. Der Baum taugte den Manieristen zu einer schönen Modellstellung, sie konnten bequem dem Baum die Äste wachsen lassen wie sie's für die ausgesperrten Arme und Beine brauchten; In den Legenden findet man's verschieden, einmal einen Pflock, einen Baum eine Säule; Säulen wurden häufig benützt zu ähnlichen Martern, Geislungen u. s. w. Es waren ja deren zu diesem Zwecke aufgestellt und grade da wo Sebastian hingerichtet wurde, war ein allgemeiner Richtplatz, auf dieser Stelle ist itzt die Kirche zu St. Sebastiano und u(n)ter derselben die Gräber vieler hund(er)t ja tausend Märtirer.

Dann warum ich ihn nicht leidender gemacht:

Haben doch Spartaner die entsezlichsten körperlichen Qualen ohne Mux zu machen ertragen, und Römer die Hände im Feuer verkohlen lassen ohne die Gesichtszüge zu verziehen, war es bei ihnen Charakterstärke, eine moralische Kraft die sich nun auf menschliche Rücksichten gründete; soll ein Christ nicht auch so sterben können; und dann stürbe er ja noch lang nicht als ein Heiliger. Daß sie es konnten beweist, weil sie wollten, es hätte ja manchen nur ein Wörtlein gekostet so hätte er statt den Märtirertod eine weltliche Ehrenstelle erhalten.

Und warum soll ich die Soldaten roher machen? sie sind ja keine Henkersknechte, und als Soldaten kann ich sie ja auch schön machen, wenn es nur nicht auf Kosten des Heiligen geschieht, und das ist glaube ich nicht geschehen. Es ist dem Künstler nicht nur erlaubt, ja es ist seine Aufgabe, das Schöne darzustellen wenn es nicht auf Kosten des Wahren, welches ein Widerspruch wäre geschieht.

Ferner wäre es der Intension meines Hierseyns eben so widersprechend, wenn ich mein Bild eingesperrt ohne es jemanden sehen zu lassen gemalt hätte; es ist so üblich daß Künstler einander besuchen, insbesondere wenn es bekannt wird, daß einer etwas vollendet habe; wie oft habe ich mein Bild dem Urtheile verschiedener Künstler unterzogen z. B. Overbeck sah es wenigstens zehn Mal als ich daran arbeitete, und sonst Künstler von allen Nationen. Wenn jene so grobe Gebrechen daran wären, würden es mir gewiß viele aus Liebe, und etwa einer oder der andere um tadeln zu können gesagt haben, der eine ins Gesicht der andere am Rücken. Hier wird keiner geschont im Allgemeinen, man betrachtet das als Schule, und das ist es auch. Und Fehler die etwa zweifelhaft seyn würden, diesen würde ja mit dem Vergleich der Natur in einer halben Stunde abgeholfen

sey. Welcher Mensch wird also, wenn er nicht ganz voll Eigendünkel oder indifferent ist so oberflächlich mit seiner Arbeit verfahren.

Wenn doch nun auch solche Menschen die da so urtheilen und kritteln auch denken möchten, daß man beim Machen weit gewissenhafter ist, als sie beim kritisiren.

Eure Excellenz werden denken daß es höchst eitel von mir sey daß ich da meine man solte mein Bild nicht bekritteln und ich widerspreche mir, weil ich oft sagte, daß mir so viel an dem Urtheile Einzelner und an dem Volksurtheile in meinem Vaterlande liege.

Eitel bin ich leider Gott nur zu sehr. Sonst wollte ich mein Bild nur als Veranlassung und als Beispiel nehmen mich wieder einmal über Kunst und über die Art und Weise wie man im Durchschnitt Kunstwerke beurtheilt mich von Herzen zu Eurer Excellenz aussprechen zu können, weil ich weiß daß Hochdieselben mich nicht mißverstehen und meinen gerechten Schmerz billigen werden.

Es liegt mir wohl an dem Urtheile Jener die gründlich urtheilen unendlich viel und so kränkt mich deshalb fast, daß mir Eure Excellenz Ihr eigenes Urtheil über dieses wie über das vorige Bild nicht schriebten!

Auch liegt mir besonders am Urtheile des Publikums, allein dieses wird als solches so urtheilen. Es wird etwa sagen, das gefällt mir, oder das gefällt mir nicht, und das ist das Wahre; der Künstler der das Publikum kennt mit dem ers zu thun hat, wird dann schon finden worinnen es liegt daß seine Arbeit gefällt oder nicht gefällt. Wenn es sich aber um die geistige Auffassung und Anschauung der Idee die das Kunstwerk darstellt handelt, wo zur Empfindung aber auch Beurtheilung gehört, da hat überhaupt der Gebildete ein Urtheil das jedem Künstler instruktiv seyn wird das Ganze aber nämlich dazu nach der Darstellungsweise, dieses geht wohl hauptsächlich den Mann von Fache an.

Mein Bild hat leider nur zu große Mängel und diese liegen tiefer als in Händ und Füßen. Ich fühle nur zu sehr daß der geistige Theil des Bildes noch weit potenzirt werden könnte, das kann mir jeder mit Grund einwenden, dagegen kann ich nichts sagen als daß mir leider das Talent und die Empfindung mangelte um es besser machen zu können.«⁴⁶

Flatz äußerte sich in diesem Brief sehr direkt zu jener in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts geführten Diskussion um innere und äußere Wahrheit im Kunstwerk, welche um die Jahrhundertmitte unmittelbar zur Auseinandersetzung mit dem Begriff des »Realidealismus« in der Historienmalerei führte.⁴⁷

Ähnliche Gedanken finden sich bereits 1819 bei Friedrich Schlegel, der »Über die deutsche Kunstausstellung zu Rom, im Frühjahr 1819, und über den gegenwärtigen Stand der deutschen Kunst in Rom« schreibt: »Wir sehen mithin die richtige Erkenntnis der christlichen Kunst und Malerei und ihrer ausübenden Grundsätze im ganzen schon hinreichend gesichert (. . .). In diesem göttlichen Lichte der innerlichen Beseelung nun, muß der wahre Maler alles, was er sieht, auffassen, und selbst seine inneren Vorstellungen und Gedankenwelt muß diese Art und Gestalt annehmen. Aus allen seinen Werken aber soll dieses geheime Seelenlicht in schöner Klarheit vollendet und deutlich, wie ein ausgesprochenes Wort, hervorstrahlen; und eben darin liegt das eigentümliche Wesen der christlichen Schönheit und das Unterscheidende derselben von der antiken Kunst. Die letztere beruht mehr auf einer hohen Idee der lebendigen Körpergestaltung, welche in einer etwas anderen Weise wohl mit jenem Prinzip der höheren Seelenschönheit vereinbar sein, aber neben ihr nicht mehr als des Erste, sondern nur als das untergeordnete Zweite gelten kann.«⁴⁸

Die von Schlegel geforderte Verbindung von Klassizismus, d. h. äußere Schönheit und Form, und »innere Wahrheit« sehen die Nazarener und die ihrem Kreis zugehörigen Künstler wie Gebhard Flatz, bereits in der Kunst der Renaissance verwirklicht. So schreibt Flatz in dem Brief vom 24. Dezember an Maria v. Buol über eine »Kreuzabnahme« von Pietro Perugino, dem Lehrer Raffaels:

»O welche tiefe Wahrheit und Individualität der Charaktere! Nirgends ist der Schmerz vorherrschend, überall ist gänzliche Ergebung in den Willen des Vaters, und doch spricht sich in jeder Gestalt vom Scheitel bis zur Sohle das tiefste Leiden aus. O glücklicher, frommer Peruggino, der du so fühlen und so malen konntest! Es ist die Wirklichkeit selbst; es atmet alles Liebe und Heiligkeit in dem Bilde . . .«⁴⁹

Überhaupt äußerte sich Flatz in seinen Briefen an Maria v. Buol viel freier und offener bezüglich der Kunst und den Künstlern in Rom. Dabei ließ er mitunter Bemerkungen einfließen, die er Dipauli gegenüber sicherlich nicht getan hätte. So heißt es z. B. in seinem ersten Brief über eine »Hl. Cäcilia« von Raffael:

»Dieses Bild hat mich — zu Ihnen gesagt, sonst könnte ich gesteint werden — nicht besonders angesprochen. Es ist schön komponiert, herrlich gezeichnet und gemalt, aber bei all dem hat es mich kalt lassen. Es wird wohl die Schuld an mir liegen, aber dafür kann ich einmal nicht.«⁵⁰

Und in dem Brief vom 20. Juni 1834 geht Flatz nochmals ausführlich auf die Bedeutung der alten Kunstwerke für sein eigenes Schaffen in Rom ein:

»Daß äußere und innere Verhältnisse mich lange hinderten, arbeiten zu können, ist Ihnen bekannt. Es fügten sich allmählich die Verhältnisse: ich konnte zu arbeiten beginnen, aber schon völlig dürr und aufgetrocknet griff ich hastig nach dem Nektar: mit langen Zügen wollte ich ihn itzt trinken, den göttlichen Trank. Kaum setzte ich ihn aber an die Lippen, so ward mir, als werde ich plötzlich von einem langen Schläfe wach, als habe ich früher die Werke der Alten nur im Traume aber nie wirklich gesehen — so ganz anders sah ich sie auf einmahl. Hier, hier wird einem gesagt, was er kann und besonders, was er soll; hier hört man's von einer Menge unparteyischen, aus einer beßern Zeit stammenden Richtern. Ihr Urtheil vernimmt aber nicht das Ohr; sie schauen es einem in die Seele, diese ewig stummen Richter, daß man furchtbar erzittert ob der eigenen Schwäche. So war der erste Eindruck, den die Werke der Alten auf mich machten, und so — meyne ich — ergeht es immer dem schwachen Menschen: alles geistig Große, Hohe und Ehre begegnet einem anfangs bis zum Vernichten ernst und streng. Je mehr man sich ihm aber mit achtungsvoller Scheu und stiller Verehrung nähert, desto milder und liebevoller begegnet es einem. So ergeht es mir mit den großen Kunstwerken und besonders den Alten. (. . .) In Venedig, Florenz und besonders Rom lernt man die Kunst des Mittelalters mehr als sonst in der ganzen Welt kennen (vom Mittelalter meine ich besonders die letzten drey Jahrhunderte). Hier ward die Kunst zur Kirchen- und Staatsangelegenheit; sie ward Bedürfnis, und itzt ist sie Luxus. Damals wurde sie heilig gehalten, und itzt treibt man mit ihr Coquetterie.«⁵¹

Über die Vorbildhaftigkeit der Kunst der alten Meister, insbesondere jener von Raffael, kommt Flatz in einem Brief vom 6. Oktober 1834 zu sprechen, in welchem er seine Vorstellungen von seinem eigenem Kunstschaffen darlegt:

»Ich muß, wenn ich nur einigermaßen etwas in der Kunst leisten will, auf Totalwirkung, besonders auf plastische Wirkung sehen, weil mir das Talent mangelt, eine Idee mit den einfachsten Mitteln, sei es Form oder Farbe darzustellen. Die Werke von Raphael und die von Dürrer (sic) sind oft mit einer wunderbaren, unbegreiflichen Einfalt gemacht, aber ebenso fromm, einfältig und kindlich gedacht und empfunden. Die frühesten, ältesten christlichen Kunstwerke sind in der Form architektonisch gradlinig und symmetrisch. Diese Darstellungen sind mir wirklich zu ernst; der Heiland erscheint überall furchtbar streng: als Richter kann ich ihn mir so denken, aber nicht als Heiland.

Die Werke Raphaels haben wirklich alles vereint. Die seiner Jugend sind fromm, einfältig und naiv, die späteren sind ganz plastisch; sie vereinen Realität und Idealität, sie sind alle ernst und doch athmen alle Liebe.

Sie rathen mir, Frau Baronin, daß ich mir einen alten Meister zum Vorbild wählen solle. Sie werden

denken nach dem, was ich kurz vorher sagte, daß ich gewählt habe, nämlich den Raphael. Ich habe gewählt und habe nicht gewählt. Sooft ich ein Kunstwerk sah, das mich begeisterte, ward auch jedesmal der Vorsatz gefaßt, das was mich eben begeisterte, auch anzustreben, und eben deßwegen ist es nicht wohlmöglich, nur einen Meister allein zum Vorbilde zu nehmen. Wenn ich nicht denken, nicht fühlen kann wie Raphael, so werde ich nur seine Formen nachahmen, und nichts wird leerer, als wenn man in irgend eine Form, und wenn sie auch noch so schön ist, eine Idee hineinpassen will. Die Form muß sich aus der Idee entwickeln, weil die Idee vor der Form da ist; sie gebiert quasi ihre Form und nur in dieser wird sie lebendig erscheinen.«⁵²

Platz ist aber nicht nur der alten Meister und der Kunst der Renaissance wegen nach Rom gereist. Ausschlaggebend für seinen Entschluß, sich für längere Zeit in Rom aufzuhalten, war nicht zuletzt die Anwesenheit der zeitgenössischen Nazarener gewesen, allen voran Friedrich Overbeck, deren Nähe und Begegnung er immer wieder gesucht hatte:

»Aber mit Overbeck komme ich ja öfter zusammen; ich mache keinen Strich, den er nicht sähe. Er ist mir recht herzlich gut, kommt mir jeden Augenblick ins Haus, wenn ich ihn wünsche. Er sagt mir oft, daß ich ihn aufsuchen solle. Wir haben uns über das Innerste des Lebens und der Kunst besprochen. Ich habe mich ihm ganz gegeben, wie ich bin, damit er weiß, wie er mich zu nehmen hat. Und so habe ich einen wahren Freund an Overbeck.«⁵³

Neben Overbeck, der zu dieser Zeit gerade mit der Ausführung des Bildes »Triumph der Religion in den Künsten« (Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt) beschäftigt war⁵⁴, hatte er auch zu Peter Cornelius innigen Kontakt.⁵⁵

Während seiner ersten Monate in Rom traf sich Platz auch mit dem Wiener Künstler Edward Steinle, der allerdings bereits im Herbst 1833 wieder nach Wien zurückkehrte. Ein Künstler, dessen Rat Platz ebenfalls immer wieder eingeholt hat, war auch der Bildhauer Bertel Thorvaldsen gewesen, den Platz bereits vor seiner Abreise nach Rom in Innsbruck getroffen haben muß.⁵⁶ Sieht man von Koch, Overbeck, Cornelius und Steinle ab, so haben die übrigen deutschen und österreichischen Künstler keinen sehr großen Eindruck bei Platz hinterlassen:

»Unter den vielen anderen Malern hier, giebt es gewiß große Talente, aber trifft fast nie so glücklich zusammen, daß ein großes Talent auch eine ernste Richtung nähme, und so kommt es denn leider, daß ich — jene zwey Sterne (Overbeck und Cornelius, d. V.) ausgenommen — nicht gefunden, was ich erwartet habe. Der größte Theil junger Künstler beschäftigt sich mit der sogenannten Genre-Malerey, und mancher artet schon in der Wahl der Gegenstände aus.«⁵⁷

Kein gutes Haar ließ Platz auch an den Rompensionären, mit denen er gemeinsam in der Villa Venezia wohnte:

»Denn erstens bin ich ein sehr unwillkommener Gast, und zweytens sind die österreichischen Künstler und Pensionäre im Palast veritable Hausknechtnaturen in jeder Beziehung.«⁵⁸

Noch abfälliger über die im Palast wohnenden Künstler äußerte sich Platz in einem weiteren Brief:

»Und erst die Künstler im Hause, mit denen ich mehr minder in Berührung kommen muß! Der eine ist unerträglich schweinish, ein anderer ein Intrigant, ein anderer der vertraute Freund des Kutschers. Keiner hat eine Ahnung von der eigentlichen Kunst, und unwissend sind sie, es würde es niemand glauben. (...) Bey keinem finden Sie ein Buch als etwa eine italienische Grammatik.«⁵⁹

Der Grund für diese heftige Ablehnung der Rompensionäre durch Flatz mag wohl der gewesen sein, daß diese Flatz seiner Unabhängigkeit wegen geringer schätzten.⁶⁰ Dazu kommt, daß Flatz oftmals das Gefühl vermittelt bekam, die Rompensionäre sind nicht der Kunst und des Lernens willen in Rom, sondern benützen vielmehr den Romaufenthalt einzig und allein als Sprungbrett für ihre spätere Karriere. Dies kommt sehr deutlich in einem von Flatz überlieferten Gespräch zum Ausdruck, in welchem sich zwei Rompensionäre über die von Joseph Anton Koch verfaßte Kunstgeschichte und dessen Art, offen über andere Künstler zu schimpfen, unterhielten:

»Einer sagte: »Was hat der Koch von dem Schimpfen? Wenn er früher nicht so geschimpft hätte, so wäre er gewiß angestellt. Wenigstens hätte er sollen klug seyn und nicht öffentlich schimpfen. Es mag noch so wahr sein, was er sagt, aber was hat er für einen Nutzen davon? Und auf das soll ein ordentlicher Mensch doch schauen. Mich kümmert es wenig, was andere Künstler machen. Ich bin fleißig und suche den Botschafter zu befriedigen, und dann habe ich meine Pflicht gethan.«

Nun nahm der Andere das Wort: »Nein, mein Freund, ich bin nicht ganz einverstanden. Ich suche wohl auch den Botschafter zu befriedigen, versteht sich; aber ich mache auch, was die Professoren wollen und so wie sie es wollen. Und wenn ich dann nach Wien zurückkehre, so habe ich keinen Vorwurf zu erwarten, und wird dann eine Stelle frey, so wird man nicht zurückgesetzt.«⁶¹

Ähnliches berichtete Flatz auch von einem weiteren Rompensionär, über den er im selben Brief ein paar Zeilen weiter schreibt:

»Ein Dritter und mein nächster Nachbar ist der, der mir vor 6 Jahren den Preis weggenommen hat. (. . .) Er ist 4 Jahre hier und hat nichts, sage gar nichts als eine Madonna mit einem Kinde gemalt, und diese ist, wie es von ihm zu erwarten ist. Nun hatte dieser Mensch noch die Frechheit, um zwei Jahre Verlängerung einzukommen, die ihm auch diese Tage bewilligt worden ist. Hat nichts nach Wien geschickt und kann sich auf nichts als eine Madonna berufen, die er gemacht hat. Aber Camucini, der hier in einem ungemeinen Rufe steht, weil er eine sehr große Dienerschaft, eine sehr schöne Sammlung alter Gemälde und ein sehr großes Vermögen hat, dieser kommt oft ins Haus und weiß, daß dieser Pensionär gut gelitten ist. Dieser wird ihm, wie er's öfter gemacht, ein Zeugniß gegeben haben, wie er dem Overbeck gewiß keines geben würde, und eine solche Autorität würde ihm an der Akademie in Wien auch 4 Jahre Verlängerung erwürkt haben, wenn er's gewünscht hätte.«⁶²

Flatz' Kritik an den Rompensionären ist deshalb so hart ausgefallen, weil er den Eindruck hatte, daß diese ihr Studium in Rom oftmals nicht mit dem gebührenden Ernst und der notwendigen Würde und Achtung betrieben. Im Gegensatz dazu setzte sich Flatz nicht nur aufs intensivste mit der Kunst der alten Meister auseinander, sondern arbeitete darüber hinaus — trotz der anfänglichen Schwierigkeiten und den schlechten Wohnverhältnissen — hart an seinen eigenen Bildern, von denen er immer wieder nach Innsbruck berichtete und die er nach der Vollendung an das Museum zur Besichtigung übersandte. Neben dem bereits erwähnten hl. Sebastian für die Pfarrkirche von Ludesch entstanden in Rom das Gemälde »Madonna mit Jesus und Johannes« (1834) und ein weiteres Altarbild, eine hl. Magdalena darstellend, das für die Pfarrkirche in Flauerling bestimmt war und 1836 vollendet wurde.⁶³ Über das Bild »Madonna mit Jesus und Johannes« schrieb Flatz am 25. August 1834 an Maria v. Buol:

»Ich habe es endlich geendet und werde es, sobald es trocken ist, dem Schumacher schicken. Ich freue mich schon lang auf Ihr Urtheil — sollte mich aber nicht freuen, denn ich weiß ja wohl, was Sie sagen müssen. Gelernt habe ich allerdings einiges an dem Bilde, so klein es ist, denn alles, was

in mir vorgegangen, als ich daran malte, betrachte ich als Erfahrung. Ich habe Urtheile von Künstlern gehört, habe Vergleiche angestellt in der Composition, im Ausdrücke usw. während der Arbeit und besonders seit ichs geendet. Daß ich das gethan, ist eben ein Beweis, daß die Idee nicht recht lebendig und klar in meinem Innern lag, daß ich eine große innerliche Unruhe hatte, sonst hätte sich die Idee schneller und frischer gestaltet. Anfangs wollte ich, weil ich meynte, von der Idee durchdrungen zu seyn, sie mit den einfachsten Hilfsmitteln darstellen, machte der Muttergottes nach Art der Alten ganz einfache, schlichte Haare und Kleidung mit den anspruchslosesten Farben, fühlte dann aber bald, daß ich mich selbst betrogen, daß ich das Wesen gleichsam in den schlichten Formen suchte, daß ich zu wenig die hohe Idee fühlte. Und so ward denn mein Bild leer und nichtig, wie ich es selbst bin. Ich mußte Zuflucht nehmen — aber nur zu Ihnen gesagt! und still möchte ich es sagen — zu unheiligem Zeug. Um die Leere zu bemänteln wählte ich frischere Farben, *zierlichern Faltenwurf; ist das nicht ein Betrug? Schumacher wird nicht betrogen werden*, denn das, was ich mir zahlen lasse, wird das Bild als solches immer werth seyn; doch möchte ich ihm die Freude verderben, wenn ich ihm so recht redlich, wie ich es Ihnen sage, meine Meynung von meinem Bilde sagen würde.«⁶⁴

Über den Eindruck, den dieses Bild bei seiner Ausstellung im Museum im Juni 1835, wo es neben einem Altarbild eines hl. Antonius für die Franziskanerkirche in Bozen von Josef ARNOLD (65) gezeigt wurde, berichtete Dipauli am 17. Juni 1835:

»Ihr kleineres Bild daneben erhielt den ungetheiltesten allgemeinen Beifall u(nd) ich hörte mehr als Einen Beschauer bemerken, dessen gleichzeitige Aufstellung sei für Arnold ein Unglück; denn sein Bild werde durch dieses sehr herabgedrückt. Graf Benedict v. Giovanelli von Trient, der für einen guten Kunstkenner gilt, u(nd) auch eine kleine Sammlung guter Gemälde besitzt, übrigens gleich allen Italienern nicht gern etwas lobt, was nicht von einem Italiener ist, lobte mir Ihr Bild ungemein, mit dem Beisatz, er würde um dessen Preis fragen, wenn es nicht schon einen Eigenthümer hätte. Kurz: Sie können mit dem hiesigen Urteilen über Ihr Bild u(nd) mit dessen Aufnahme vollkommen zufrieden seyn.«⁶⁶

Während über dieses Bild anlässlich seiner Ausstellung in Innsbruck keine Rezension erschienen ist, fand der hl. Sebastian in Alois FLIR (Abb. 5) einen Rezensenten, der dieses Altarbild in einer im »Bothen für Tirol und Vorarlberg« veröffentlichten Besprechung ausführlich behandelte.⁶⁷ Wie aus einem Brief vom 7. Juni 1836 hervorgeht, war Flatz mit Alois Flir, der seit 1835 als Professor für klassische Philologie und Ästhetik an der Universität Innsbruck wirkte und 1836 als Kustos der Sammlungen des Ferdinandeums bestellt wurde, befreundet.⁶⁸ Da er Flir seines Kunstverständnisses wegen sehr schätzte, war Flatz über die ausführliche Besprechung des hl. Sebastian durch Flir umso mehr erfreut, zumal er mit der Art, in der üblicherweise Rezensionen und Kritiken verfaßt wurden, äußerst unzufrieden war:

»Das über Kunstwerke Schreiben ist eine heikle Sache, Euere Excellenz haben gewiß wenige Recensionen gelesen die wahrhaft zum Nutzen des Publikums und des Künstlers waren, und das ist ja der Zweck der Recensionen oder soll es nach meiner Meinung seyn.

Wie selten liest man eine Recension die von der Hauptsache ausgeht, die über die Idee die da dargestellt ist, über ihre Auffassung und Anschauung spricht, und das ist ja gerade jener Theil des Kunstwerkes der für den Künstler und das Publikum instruktiv ist. Ist in einem zu beurtheilenden Bilde die Idee recht aufgefaßt und auch dargestellt so ist das Kunstwerk fertig. Daß man zuweilen auch von der Darstellungs Art und Weise reden soll, ist gewiß, das Publikum bekommt etwas mehr Interesse für die Sache, und es wird der Sinn gebildeter fürs Anschauen, das Kunstwerk gewinnt an Werth wenn man sieht daß es nicht so im Traum ganz instinktmäßig hingemacht ist und es nützt somit auch dem Künstler. Eben so wenn das vorliegende Werk kein Kunstwerk ist, aber als solches passiert, ist es sehr nützlich, wenn das Publikum davor gewarnt wird, damit sein besserer



Abb. 5: Prof. Dr. Alois Flir, Lithographie von V. Pozzi, 1851, TLME, Bibliothek, W 5225/10
(Foto Linster, Telfs)

Sinn nicht verdorben wird, der Künstler, zu seinem Nutzen, auf das was ihm abgeht aufmerksam gemacht wird.

Aber gewöhnlich sind die Recensionen wohl Blumen und sentimentale Ausdrücke ein Loben und ein tadeln ohne End und ohne Basis, denn da heißt es himmlisches Lächeln und Entzücken, Zauber der Farbe, ätherische Übergänge vom Licht in Schatten, täuschende Carnation, Perspektive Anatomie Costüm usw. Die Hauptsache wird oft kaum berührt ja manchmal ganz übergangen. So werden dann die anspruchlosen Leute irre; nach dem sie eine solche Recension gelesen, glauben sie, sie haben früher die Sache nicht verstanden, und fangen dann auch an das Wesen in den Muskeln und Ebenmas (!) der Glieder und Richtigkeit der Perspective zu suchen, statt sie wie früher ganz schlicht auf das Gesehene was im Bilde vorgeht. So verlieren die Leute ihr natürliches Gefühl und den reinen Sinn für die Sache selbst, und betrachten das Kunstwerk als eine Künsteley und somit die Kunst und den Künstler als unnütze Dinge in der menschlichen Gesellschaft.

Und diese Ansicht findet sich oft bei Leuten und unter Ständen wo man es am wenigsten Vermuthen sollte und wirklich kommt vieles von den unberufenen Kunstschreibern her.«⁶⁹

Im »Bothen für Tirol und Vorarlberg« vom 20. Juli 1837 erschien auch ein Bericht über eine österreichische Kunstausstellung, der in seinem Wortlaut — von einigen kleinen Veränderungen abgesehen — jenen Zeilen folgte, die Flatz am 27. Juni 1837 an Dipauli übersendet hatte.⁷⁰ In dieser am 30. Mai 1837 im Palast der österreichisch-ungarischen Botschaft eröffneten Ausstellung, an der sich 23 Künstler aus Italien, Deutschland und Österreich beteiligten, waren auch Joseph Anton Koch, Anton Krismayer und Gebhard Flatz mit ihren Werken vertreten:

»Koch hatte 4 Landschaften ausgestellt, eben Apollo den wir ins Museum bekommen; dann ein Bild das er für unsern Botschafter gemalt, und zwei andere.

Krismeier ein großes Basrelief, wie Joseph von seinen Brüdern verkauft wird. und ich 5 Bilder, 3 historische, die Hl. Magdalena die nach Flauerling kommt; dann ein Bild das ich für Baron Buols (!) gemalt, die Zurückkunft der Muttergottes von der Grablegung; dann die Muttergottes mit dem Kinde, dieses kaufte mir (ein) Engländer ab; ein gewißer William Jones (. . .); dann zwei Acquarelle-Porträte, die ich schon vor zwei Jahren gemalt, das unsers Hr. Botschafters und das einer Engländerin. ich bin sehr neugierig ob und was in öffentlichen Blättern erscheinen wird. das allgemeine Urtheil war sehr günstig und besonders gut kamen wir drei Tiroler, zu meiner Freude, drauß (?).«⁷¹

Über die bei dieser insgesamt 16 Tage dauernden Ausstellung gezeigten eigenen Bilder, vor allem über die hl. Magdalena für Flaurling, heißt es in diesem Brief:

»Es war mir wirklich (etwas, gestrichen) sehr bang meine Bilder auszustellen denn ich hatte keines ganz fertig also ohne Firniß und einem nicht sehr empfehlenden Äußern, allein ich hatte versprochen sie auszustellen und mußte es dann aus mancher Rücksicht thun. Gott Lob daß ich so draus kommen bin. nach dem was ich da sagte möchten Euere Excellenz etwas von meinem Bilde erwarten, und ich habe Grund zu fürchten, daß das Bild dann nur zu weit und (!) Hochderoselben Erwartung seyn dürfte! Es ist auf einem großen Abstand wie es seine bestimmung verlangt berechnet, und es wäre für ein Zimmer oder Galleribild zu wenig fleißig gemalt; ich bitte also von diesem Bilde nicht auf die anderen zu schließen.«⁷²

Mit diesem für Flatz typisch vorsichtig und zurückhaltend formulierten Bericht enden die im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum verwahrten Briefe von Gebhard Flatz an Andreas Dipauli. Von Dipauli selbst sind noch fünf kurze Briefe aus den Jahren 1837 und 1838 an Flatz erhalten, in denen Dipauli darüber berichtete, daß sich neben Krismayer auch der in Paris lebende tiroler Künstler Dominikus MAHLKNECHT an der Ausführung eines Denkmals für die gefallenen Landesverteidiger in der Hofkirche beteiligte⁷³ als auch darüber, daß Kaiser Ferdinand dem Fer-

dinandeum 20.000 Gulden für den Bau oder Kauf eines eigenen Museumsgebäudes bewilligte, was Dipauli zu der Bemerkung veranlaßte:

»(. . .) Nun scheint mir aber die wirkliche Benützung dieses großmüthigen Geschenkes vielen Verdruß zu bereiten.«⁷⁴

1938 verließ Flatz Rom, um nach Wien zu reisen, wo er am 20. Juni seine Frau Maria Felicitas von Foullon-Norbeek ehelichte. Bis zu seiner zweiten Romreise am 20. Juni 1849 wohnte Flatz, der 1839 im Ausschuß des Ferdinandeums das Kunstfach übernahm, im Schloß Büchsenhausen in Innsbruck. Mit Flatz' Übersiedlung nach Innsbruck und vor allem mit dem Tod von Dipauli am 25. Februar 1839 endete nicht nur der umfangreiche Briefwechsel zwischen dem Maler Gebhard Flatz und dem Vorstand des Ferdinandeums, Andreas Dipauli, sondern auch eine wichtige Informations- und Nachrichtenquelle, durch die uns wertvolle Hinweise über die Kunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts im allgemeinen und der Tirols im speziellen vermittelt wurden.

Anmerkungen:

- ¹ Josef Walser, Zum 50. Todestag des Malers Gebhard Flatz, in: *Alemania*, 5. Jg., 1931, S. 8—21, hier S. 15 f.
- ² Zu Gebhard Flatz siehe: Christoph Bertsch, Gebhard Flatz — Ein Vertreter des Kreises um Friedrich Overbeck in Rom, in: *Montfort*, Jg. 33, 1981, Heft 3, S. 219—225; Kat. d. Ausstlg., Gebhard Flatz, Wolfurt 1982
- ³ Originalbriefe des Präsidenten Al. Andr. Di Pauli an den Maler Flatz vom J. 1828—1838, TLMF, Bibliothek, W 467, V (Mss.) (im folgenden zitiert als Dipauli); Briefe aus Rom von dem Maler Gebhard Flatz an den k. k. Appellations-Präsidenten A. A. di Pauli mit verschiedenen Nachrichten über Kunst und Künstler, TLMF, Bibliothek, W 476, VI (Mss.) (im folgenden zitiert als Flatz).
- ⁴ Ich möchte mich an dieser Stelle recht herzlich bei Frau Dr. Ellen Hastaba für die abschriftliche Übertragung (Masch.) der Briefe bedanken. Ebenso danken möchte ich Herrn Dr. Martin Bitschnau, der bei der Korrektur behilflich war. Die Bezeichnung der einzelnen Briefe im Text folgt der Aufnahme der Briefe in die Bibliothek des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum und wird im folgenden mit Flatz Nr. 1 — Nr. 7 bzw. Dipauli Nr. 1 — Nr. 15 angegeben. Im Anschluß daran steht die jeweilige Seite der betreffenden Briefstelle.
- ⁵ Flatz war mit der Familie Giovanelli, aus der Maria von Buol stammt, befreundet. Mit Maria von Buol pflegte Flatz durch viele Jahre hindurch einen intensiven Briefwechsel. Die wenigen von Flatz noch erhaltenen Briefe wurden in den *Tiroler Stimmen* 1913 unter der Überschrift »Eine Romfahrt vor achtzig Jahren. Briefe des Malers Gebhard Flatz« in mehreren Nummern veröffentlicht (*Tiroler Stimmen* 1913, Nr. 221—226, 231—232, 249—254). Sowohl diese Briefe als auch jene an Dipauli werden von den übrigen im Text verwendeten Zitaten deutlich hervorgehoben.
- ⁶ Ludwig Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798), Stuttgart 1966, S. 14
- ⁷ Hans Geller, *Die Bildnisse der deutschen Künstler in Rom*, Berlin 1952, S. VII. Vergl. dazu auch: Friedrich Noack, *Deutsches Leben in Rom 1700—1900* (1907), Bern 1971
- ⁸ Vergl. dazu: Keith Andrews, *Die Nazarener*, München 1974; *Die Nazarener in Rom. Ein deutscher Künstlerbund der Romantik*, München 1981
- ⁹ Vergl. dazu: Walter Wagner, *Die Rompensionäre der Wiener Akademie der Bildenden Künste 1772—1848*, in: *Römisch historische Mitteilungen* 14 (1972), S. 65—109, 15 (1973), S. 13—66
- ¹⁰ Vergl. dazu: Erich Egg, *Chronik des Ferdinandeums 1823—1973* in: *Veröffentlichungen des Museums Ferdinandeum* Jg. 1973, Bd. 53, S. 5—93, insbesondere S. 18
- ¹¹ Daß dies damals unüblich war, zeigt eine Bemerkung in dem Brief vom 10. Oktober 1833 an Maria v. Buol, in welchem Flatz den Botschafter, Graf Lützwow, zitiert, der meinte: »Auf eigene Faust sey es keine Kleinigkeit, hier zu seyn.« (*Tiroler Stimmen* 1913, Nr. 222, S. 2)
- ¹² Dipauli Nr. 2, f. 2^v (4. Oktober 1834): »Sehr angenehm war mir auch, was Sie mir von den dort lebenden Künstlern melden. Wäre es nicht möglich, von unserm Koch eine Biographie mit einem Verzeichnisse seiner wichtigsten Werke, u(nd) wo sie sich befinden, zustande zu bringen? (. . .)

Sie werden aber überhaupt mich ungemein verbinden, wenn Sie mir von den Werken auch anderer vorzüglicher, besonders deutscher Künstler Nachrichten mittheilen. Thun Sie das aber ja nur zu gelegener Zeit, u(nd) wenn Ihnen das Schreiben vielleicht eben eine Erholung von der Arbeit ist.«

¹³ Flatz Nr. 1, f. 1 (13. August 1835)

¹⁴ Tiroler Stimmen 1913, Nr. 221, S. 2

¹⁵ Tiroler Stimmen 1913, Nr. 223, S. 1

¹⁶ Tiroler Stimmen 1913, Nr. 221, S. 3

¹⁷ Tiroler Stimmen 1913, Nr. 249, S. 1

¹⁸ Tiroler Stimmen 1913, Nr. 252, S. 2

¹⁹ Tiroler Stimmen 1913, Nr. 250, S. 2

²⁰ Tiroler Stimmen 1913, Nr. 231, S. 2

²¹ Tiroler Stimmen 1913, Nr. 249, S. 1

²² Tiroler Stimmen 1913, Nr. 223, S. 2

²³ So schreibt er über seinen ersten Eindruck in Rom:

»Links schließen denselben englischen Anlagen und rechts moderne Häuser mit eleganten Kaffeehäusern. Hier reithet, fahrt und geht die schöne Welt über den Corso nach den englischen Promenaden und Villen. Es geht Equipage an Equipage; eine übertrifft die andere an Glanz. Und welcher Stutzer und Stutzerinnen! Ich meinte plötzlich nach Paris versetzt zu seyn. Ich närrischer Mensch habe gar nicht daran gedacht, daß es in Rom auch Londoner Equipagen und Pariser Stutzer geben könne!«

Tiroler Stimmen 1913, Nr. 226, S. 2

²⁴ Tiroler Stimmen 1913, Nr. 226, S. 2

²⁵ Flatz Nr. 2, f. 2^v (4. Oktober 1834)

²⁶ Tiroler Stimmen 1913, Nr. 222, S. 2

²⁷ In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war, wie dies in der Ausstellung »Österreichische Künstler und Rom. Vom Barock zur Secession«, Rom 1972, deutlich zum Ausdruck kam, der Anteil der tiroler Künstler in Rom besonders groß. Neben Josef Anton Koch waren zu Beginn des 19. Jahrhunderts Anton Psenner, Alois Martin Stadler und Johann Gabriel Degler in Rom gewesen, im zweiten Jahrhundertviertel gehörten neben Gebhard Flatz unter anderem Karl von Blaas, Edmund von Wörndle oder Anton Krismayer zu jenen tiroler Künstlern, die sich längere Zeit hindurch in Rom aufhielten.

Vergl. dazu auch: Kat. d. Ausstlg., Klassizisten — Nazarener. Kunst im Oberland 1800—1850, Landeck — Innsbruck 1982

²⁸ Siehe dazu Anmerkung 12. Über die Josef Anton Koch betreffenden Briefstellen hat Otto Lutterotti in den Tiroler Heimatblättern 1939 bereits eigens berichtet, so daß ich an dieser Stelle auf Flatz's Berichte über Josef Anton Koch nur am Rande eingehe. Vergl. dazu: Otto Lutterotti, Aus einem Briefwechsel zwischen dem Maler Gebh. Flatz und Präsid. Andreas Frh. Dipauli über Josef Anton Koch, in: Tiroler Heimatblätter 1939, Heft 1, S. 19—27

²⁹ So z. B. in Dipauli Nr. 4, f. 1^v oder in Dipauli Nr. 6, f. 2^v (11. März 1835 / 4. Jänner 1836)

³⁰ So berichtete Dipauli in dem Brief vom 4. Oktober 1834 über das Geschenk einer Bronzestatuette Ferdinand des I. von Johann Schaller (TLMF Inv. Nr. P 108) (Dipauli Nr. 2, f. 3) und in dem Brief vom 8. Oktober 1836 über die Erwerbung der Bronzefigur »Venus nach dem Bade« von Dominik Mahlkecht (TLMF Inv. Nr. P 195) (Dipauli Nr. 10, f. 2^v).

³¹ Dipauli Nr. 5, f. 2 (17. Juni 1835): Altarbild eines hl. Antonius für die Franziskanerkirche in Bozen von Josef Arnold; Dipauli Nr. 6, f. 2^v (4. Jänner 1836): Altarbild für die Kirche in Mühlwald im Thale von Cosroe Dusi; Dipauli Nr. 3, f. 2 (3. März 1835 [1836!]): Altarbild einer Heimsuchung von Josef Erler.

³² So schreibt Dipauli in dem Brief vom 4. Oktober 1834 an Flatz: »Gelegentlich melde ich Ihnen, daß das Lokal des Ferd. nun bedeutend erweitert wurde durch Eintragung des Ganges vor dem Gemäldezimmer, wodurch wir drei neue Zimmer, vielmehr Säle erhielten, u(nd) darin nun die Gemälde besonders die besten aufstellen können, die bisher durch die Sonne und den anstoßenden Scirocco sichtbar gelitten haben.« Dipauli Nr. 2, f. 1^v

17. Juni 1835: »Auch unser Custos Glauzen ist gestorben. Das Ferd. verlor nicht viel an ihm. Er verkaufte noch vor seinem Tode seine Sammlung von Gemälden und Kupferstichen für 2000 fl. an Unterberger. Seine Wirthschafterin ernannte er zur Universal-Erbin. Dem Ferd. vermachte er nicht einmal ein Legat.« Dipauli Nr. 5, f. 3^v

In einem Schreiben vom 8. Oktober 1836 berichtete Dipauli über den Besuch von Erzherzog Johann im Ferdinandeum (Dipauli Nr. 10, f. 2).

³³ Siehe Anmerkung 30

³⁴ Dipauli Nr. 2, f. 3^v (4. Oktober 1834)

³⁵ »Der junge Probst, der einige Jahre das ständische Stipendium für die Bildhauerei genoß, das nun Krißmair hat, erhielt vom hochst. (?) Kaiser ein Stipendium von 300 fl. auf zwei Jahre um sich in Rom auszubilden. Das Ferd. nahm ihm ein Basrelief in Gips ab, um ihm ein Reisegeld zu verschaffen. Haben Sie die Menschenfreundlichkeit an Hand zu gehen, damit aus ihm doch etwas Hinreichendes werde.«

Dipauli Nr. 5 N(ach) Sch(rift) (17. Juni 1835)

Das erwähnte Gipsrelief »Die Versuchung Christi« wird in der Plastiksammlung des Ferdinandeums unter der Inv. Nr. P 702 geführt.

³⁶ Flatz Nr. 1, f. 1^v (13. August 1835)

³⁷ Flatz, Nr. 1^v (13. August 1835)

³⁸ Caspar David Friedrich, Bekenntnisse, zitiert nach: Nikolaus Pevsner, Die Geschichte der Kunstakademien, Berlin o. J. (1973²), S. 203

³⁹ Vergl. dazu: Pevsner, a. a. O., S. 189 ff

⁴⁰ »Der Bildhauer Krismair hat endlich das ständische Stipendium erhalten u(nd) reiset heute nach Rom ab.«

Dipauli Nr. 4, f. 2^v (11. März 1835)

⁴¹ Flatz Nr. 1, f. 2 (13. August 1838)

Über Anton Krismayer, insbesondere seine Entwürfe für das Denkmal für die Landesverteidiger siehe: Gert Ammann, Der Bildhauer Anton Krismayer aus Telfs 1810—1841, in: Tiroler Heimatblätter 1982, Heft 1, S. 2—12

⁴² Flatz Nr. 2, f. 2^v (21. Dezember 1835)

⁴³ »Kochs Landschaft (Mcbeth und die Hexen, d. V.) wird wie sich von selbst versteht, bei der nächsten Ständerversammlung ausgestellt werden, Mein Altarbild werde ich bis dahin auch schicken. Arnold wird wohl auch etwas fertig haben, und Kriesmayer wird eine sehr schöne gelungene Statue schicken . . .«

Flatz Nr. 2, f. 2^v (21. Dezember 1835)

⁴⁴ Dipauli Nr. 7, f. 2 (21. Mai 1836)

⁴⁵ Dipauli Nr. 8, f. 1^v (17. Mai 1836)

⁴⁶ Flatz Nr. 5, f. 1^v ff. (7. Juni 1836)

⁴⁷ Verg. dazu: Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland, Band 1, Kunsttheorie und Malerei, Kunstwissenschaft, hrsg. von Werner Busch und Wolfgang Beyrodt, Stuttgart 1982. Zum Begriff des »Realidealismus« vergl. Georg Jäger, Der Realidealismus in der Gründerzeit, in: Realismus und Gründerzeit, Manifeste und Dokumente zur Deutschen Literatur 1848—1880, Stuttgart 1976, S. 9 ff.

⁴⁸ Friedrich Schlegel, Über die deutsche Kunstausstellung zu Rom, im Frühjahr 1819, und über den gegenwärtigen Stand der deutschen Kunst in Rom (1819), in: Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland, Band 1, a. a. O. S. 141—148, hier Seite 147

⁴⁹ Tiroler Stimmen 1913, Nr. 224, S. 1

⁵⁰ Tiroler Stimmen 1913, Nr. 221, S. 2

⁵¹ Tiroler Stimmen 1913, Nr. 250, S. 1

⁵² Tiroler Stimmen 1913, Nr. 253, S. 2

⁵³ Tiroler Stimmen 1913, Nr. 232, S. 1

⁵⁴ »Dieser malt gegenwärtig ein sehr großes Bild mit ungefähr 70 bis 80 Figuren, vorstellend die Apotheose der Kunst. Statt die Alten den Apollo als Gott und Beschützer der Künste hatten, wählte Overbeck die Muttergottes, wie sie auf Wolken thront mit ihrem göttlichen Kinde, welches die Künstler und ihre Werke segnet. Das Bild ist voll der schönsten Motive und der tiefsten Ideen.«

Tiroler Stimmen 1913, Nr. 232, S. 1

⁵⁵ »Auch Cornelius ist mir recht gut.«

Tiroler Stimmen 1913, Nr. 232, S. 1

Über die Arbeiten an den Kartons für die Ludwigskirche in München, mit denen Cornelius zu dieser Zeit beschäftigt war, schreibt Flatz an Maria v. Buol: »Noch eine kleine Skizze von einem Bilde, das Cornelius gegenwärtig macht. Er hat den Auftrag, die Ludwigskirche in München auszumalen oder wenigstens die Compositionen und Cartone dazu zu machen. Es werden die Hauptideen aus dem christkatholischen Glauben dargestellt. Die Geburt Christi und Kreuzigung hat er schon die letzten Jahre als Cartone ausgeführt, und gegenwärtig macht er das letzte Gericht. (. . .) In diesem Bilde hat sich Cornelius im Zahrtzen ganz besonders dem Overbeck genähert und Schönheit entwickelt wie noch nie, und so ist denn dieses Bild weit aus sein bestes Werk geworden.«

Tiroler Stimmen 1913, Nr. 232, S. 1 f.

- ⁵⁶ So schreibt Flatz in seinem ersten Brief am 10. Oktober 1833 aus Rom an Maria v. Buol: »Thorwaldsen war der erste Bekannte, den ich auf der Straße bei einer Kunsthandlung getroffen. Ich habe ihn angesprochen und er hat sich gleich zu meiner Freude an mich erinnert: er hat mich ebenso freundlich empfangen, wie er mich in Innsbruck verlassen.«

Tiroler Stimmen 1913, Nr. 222, S. 1

Auch Dipauli deutet auf ein mögliches Treffen zwischen Flatz und Thorwaldsen in Innsbruck hin, wenn er am 4. Oktober 1834 schreibt: »Daß Ihre Aquarell-Gemälde in Rom Beifall finden würde, hat Ihnen, wie ich mich von Ihnen gehört zu haben erinnere, Thorwaldsen, wo ich nicht irre, vorher gesagt, und es freut mich, daß sich dieß (!) für Sie, und zwar mit einer so ganz rechten Zeit gekommenen Ressource bestätigte.« Dipauli Nr. 2, f. 2. Ob und wann Flatz den bekannten Bildhauer des Klassizismus, Bertel Thorwaldsen, in Innsbruck getroffen hat, konnte durch die bisherigen Forschungen noch nicht ermittelt werden.

- ⁵⁷ Tiroler Stimmen 1913, Nr. 232, S. 2. Auf die Tatsache, daß sich immer mehr junge Künstler der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts allmählich stärker betriebenen Genremalerei widmeten, kommt Flatz in dem Brief vom 21. Dezember 1834 nochmals zu sprechen, in welchem er an Maria v. Buol schreibt: »Unser Botschafter ist nun wieder zur größten Freude aller hiesigen Österreicher hier. (...) In Wien hat er einer Deputation der Akademie, die ihm ihre Aufwartung machte, eine gewaltige Predigt gehalten, daß sie sich und ihre Schüler von der alle echte Kunst verderbenden Genremalerei hüten sollen. Es war gewiß jedes Wort an seinem Platz, aber traurig ist es, daß jemand aus Rom in das große und gebildete Wien kommen muß, um so eine allgemeine und helle Wahrheit zu sagen.«

Tiroler Stimmen 1913, Nr. 254, S. 3

- ⁵⁸ Tiroler Stimmen 1913, Nr. 224, S. 2

- ⁵⁹ Tiroler Stimmen 1913, Nr. 225, S. 1

- ⁶⁰ So berichtet Flatz am 2. April 1834 an Maria von Buol über eine diesbezügliche Bemerkung eines Rompensionärs, der meinte: »Es seyen schon geschicktere österreichische Künstler hier gewesen, es sey aber keinem eingefallen, einen Pensionär zu stören; ich solle bedenken, daß ein Pensionär eine bedeutendere Bestimmung habe als etwa meinesgleichen usw.«

Tiroler Stimmen 1913, Nr. 231, S. 1

- ⁶¹ Tiroler Stimmen 1913, Nr. 225, S. 1 f.

- ⁶² Tiroler Stimmen 1913, Nr. 225, S. 2

- ⁶³ Dieses heute nicht mehr existierende Gemälde hing ehemals am linken Seitenaltar der Pfarrkirche von Flauring. Das Gemälde »Madonna mit Jesus und Johannes«, das für den Verleger des »Bothen für Tirol und Vorarlberg«, Johann Schumacher, bestimmt war, ist im Werkverzeichnis des Thieme-Becker Künstlerlexikons 1916 noch aufgeführt. Vergl.: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. XII, Leipzig 1916, S. 77 ff.

- ⁶⁴ Tiroler Stimmen 1913, Nr. 252, S. 2

- ⁶⁵ Vergl. dazu Anmerkung 31

- ⁶⁶ Dipauli Nr. 5, f. 2^v ff. (17. Juni 1835)

- ⁶⁷ Bote für Tirol und Vorarlberg 1836, Nr. 53, S. 212; Nr. 54, S. 216

- ⁶⁸ So schreibt Flatz am 7. Juni 1836 an Dipauli: »Wenn Euere Excellenz wünschen, daß etwas geschrieben werde so schreiben Sie doch selbst, und wenn es Ihnen denn die Zeit durchaus nicht zulassen sollte, so bin ich so frey Hochdieselben auf einen Mann aufmerksam zu machen der wirklich Beruf hat über Kunstwerke zu urtheilen: Es ist der Pfr. Flir der gegenwärtige Professor der klassischen Literatur und Aesthetik an der Universität in Innsbruck. Dieser Mann ist wirklich von natur zum Künstler berufen, er zeichnete Jahrelang in seiner Jugend und wollte durchaus Maler werden, es wurde ihm aber nicht erlaubt und er mußte sich andern Studien in denen er auch erfreuliche Fortschritte machte widmen. Doch das Talent zur Kunst ließ sich nicht unterdrücken; weil er seine Ideen in plastischer Form zu verkörpern nicht Gelegenheit hatte, drängte ihn sein Gefühl das ihm näher gelegene Wort, für das er schon gebildeter war, zu ergreifen, er ward Poet, und das nicht im gewöhnlichsten Sinne. Ich kenne seine Arbeiten, würde aber mir kein eigenes Urtheil zutrauen, wenn ich es nicht von kompetenten Männern gehört hätte. Er hat sich durch eifriges Studium und redliches Streben eine tiefe intellectuelle und moralische Bildung und eine Kunstschauung erworben, wie es wirklich in unsern Tagen selten der Fall ist. Ich kenne ihn seit seinen Philosophischen und Medicinischen Studien her genau, und schätze mich glücklich ihn meinen innigsten Freund nennen zu dürfen.«

Flatz Nr. 5, f. 2^v ff. (7. Juni 1836)

Flir wurde 1848 gemeinsam mit Beda Weber in das Frankfurter Parlament entsandt, kehrte jedoch schon bald wieder nach Innsbruck zurück. 1853 wurde er als Rektor der deutschen Kirche dell'Anima nach Rom berufen, wo er bald zum Mittelpunkt eines Kreises von Künstlern und Gelehrten wurde. Während seine Briefe aus Rom 1864 und jene aus Frankfurt, Wien und Innsbruck 1865 in Druckform erschienen sind, blieb seine geschriebene Ästhetik lediglich im Manuskript erhalten (TLMF Bibl. F. B. 873).

⁶⁹ Flatz Nr. 5, f. 3 (27. Juni 1837)

⁷⁰ Flatz Nr. 7, f. 2 ff bzw. Bote für Tirol und Vorarlberg 1837, Nr. 58, S. 232

⁷¹ Flatz Nr. 7, f. 2 (27. Juni 1837)

⁷² Flatz Nr. 7, f. 2^v (27. Juni 1837)

⁷³ Dipauli Nr. 11, f. 2^v; Nr. 12, f. 2^v (18. Juli 1837 bzw. 6. Februar 1837)

⁷⁴ Dipauli Nr. 15 f. 2 (22. März 1838)

Anschrift des Verfassers:

Dr. Günther Dankl

Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum

Museumstraße 15

6020 Innsbruck

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum](#)

Jahr/Year: 1988

Band/Volume: [68](#)

Autor(en)/Author(s): Dankl Günther

Artikel/Article: [Briefe des Malers Gebhard Flatz aus Rom an Andreas Dipauli und Maria von Buol-Bernberg. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Tirols des 19. Jahrhunderts. 5-30](#)